

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

APRIL 1958

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — *Erscheinungsweise*: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — *Anschrift der Schriftleitung* für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 2 43 41. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — *Abdruck der Beiträge* nur mit Genehmigung des Verlages.

## INHALT DES VIERTEN HEFTES

Heinrich Strobel: Abschied von Willy Strecker . . . . .	113
Willy Strecker: Max Reger in London . . . . .	115
Everett Helm: Charles Ives — Pionier der modernen Musik . . . . .	119
Fred K. Prieberg: Der musikalische Futurismus . . . . .	124
Blick in ausländische Musikzeitschriften . . . . .	128
Melos berichtet . . . . .	129
Berlin: „König Hirsch“ in neuer Version / Uraufführungen in Bremen / „Agon“ in Düsseldorf getanzt / Egks „Revisor“ in Gelsenkirchen / Kassel sieht Hindemiths neuen „Cardillac“ / Münchener Musica viva zwischen Expression und Struktur / Eine Kleist-Oper für den Rundfunk	
Berichte aus dem Ausland . . . . .	134
Begeisterung für „Mathis“ in der Scala / Zürich: Liebermanns Molière-Oper ein großer Erfolg / Covent Garden und Liverpool modernisieren sich / Neue Werke und nicht ganz so neue Theorien in Alpbach	
Blick in die Zeit: Der Ton macht den Gentleman . . . . .	137
Neue Noten . . . . .	138
Notizen . . . . .	139
Bilder	Willy Strecker † (Schapowalow) / Das neue UNESCO-Haus in Paris (Press Division) / „Boulevard Solitude“ in Wuppertal (Sorani) / Selbstporträt Russolo / Partitur für Intonarium / Russolo in seinem Studio / Futurismus in der Karikatur / Hans Werner Henze (Baruch) / Strawinskys „Agon“ in Düsseldorf (dpa) / Hindemiths „Mathis“ in der Scala (Seelmann-Eggebert)

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — *Zahlungen*: auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 135 10 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — *Bezug*: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — *Bezugsbedingungen im Ausland*: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4.75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.



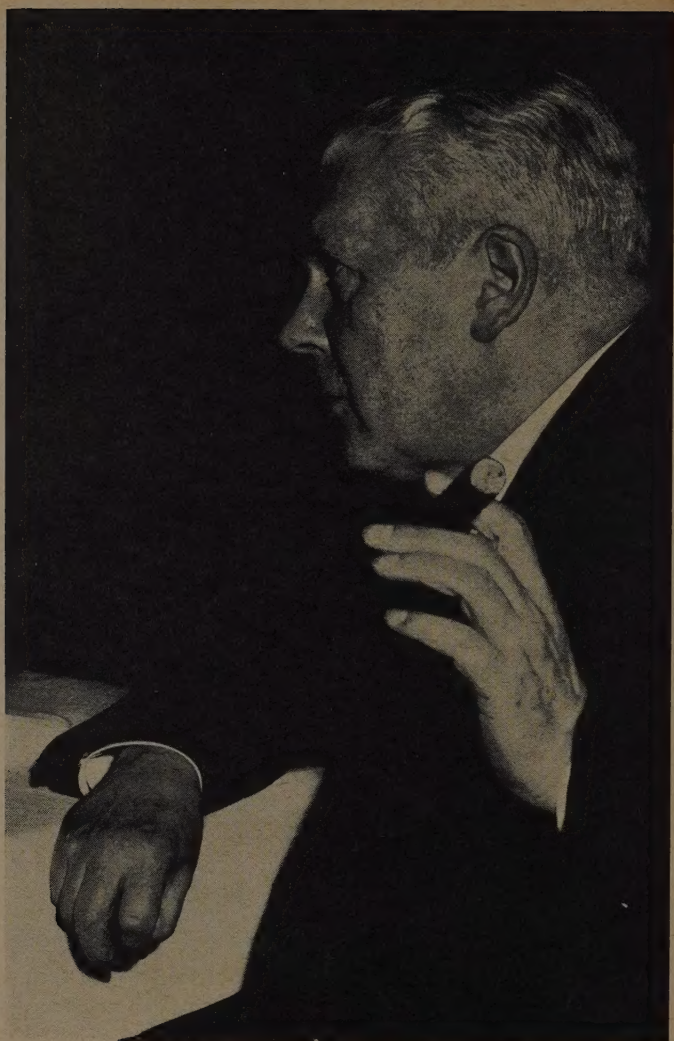
## Abschied von Willy Strecker

Heinrich Strobel

Willy Strecker war ein Künstler und ein Weltmann. Wer nicht geschäftlich mit ihm zu tun hatte, wird kaum auf den Gedanken gekommen sein, daß er auch Verleger war. Wenn man mit ihm sprach, ging es um all die Dinge, die einen Menschen beschäftigen oder entzücken, der mit offenen Augen durchs Leben geht. Er konnte sich für ein Bild ebenso begeistern wie für eine Aufführung, für ein Pariser Restaurant ebenso wie für eine Trockenbeerenauslese aus dem Rheingau. Er besaß die seltene Gabe, in Menschen hineinzuschauen, sie richtig zu sehen, sie zu begreifen. Weil er auf seinen zahllosen Reisen durch die ganze Welt das Leben in seiner Vielfalt kennen und verstehen gelernt hatte, war er zurückhaltend in seinem Urteil. Überall, wo er persönliche Werte spürte, war er interessiert, mögen sie auch seiner Wesensart fremd gewesen sein. Aber er urteilte scharf und präzise. Er wußte, was außergewöhnlich und was nur talentiert war. Das kam weniger aus reflektierender Analyse als aus einem untrüglichen Instinkt.

Dieser Instinkt führte ihn in jungen Jahren zur modernen Malerei, und er erkannte da sofort die Großen: Picasso und Braque. Wie leuchteten seine Augen, wenn man seine Bildersammlung nicht nur bewunderte — was vermutlich mancher Interessierte zuweilen allzu geschmeidig tat —, sondern darin Schönheiten und Werte besonderer Art entdeckte. Er war nicht nur ein Liebhaber, er war ein Kenner. Dieser Instinkt entfachte in ihm eine Leidenschaft für das Ballett, das in unserem Jahrhundert eine unerwartete Renaissance erlebte, und diese Passion begleitete ihn durch sein ganzes Leben. Über das Ballett kam er zu Strawinsky, von dessen Genie er seit den Tagen des „Ballet russe“ gefangen war.





WILLY STRECKER

Der Künstler gab dem Verleger bessere Ratschläge, als sämtliche Verlagslektoren es hätten tun können. Schließlich gewann er Strawinsky für sein Haus. Ich erinnere mich noch heute, mit welchem Stolz er mir, dem jungen Berliner Musikkritiker, erzählte, daß Strawinsky ein Violinkonzert für ihn schreiben werde. Der Meister selbst spricht von dem Glück, das ihm die Bekanntschaft von Willy Strecker bereitere und von der Freundschaft, die seitdem beide verband. Dieser Freundschaft konnten die veränderten Umstände der Nachkriegszeit nichts anhaben. Sie fanden ihren schönsten Ausdruck in der tätigen Anteilnahme, die Willy Strecker jüngst noch der Herausgabe von Strawinskys Fragen und Antworten entgegenbrachte. Eben bei dieser Arbeit habe ich ihn noch im Dezember vorigen Jahres gesehen — nicht ahnend, daß es das letzte Mal war. Überlegend und abwägend bedachte er jeden Satz, jedes Wort der Übersetzung und ließ dabei manche Erinnerung an Strawinsky einfließen, denn er war ein Meister in kleinen, selbst beobachteten



Geschichten — von den Spiegeleiern, die Debussy nicht ohne Mühe, aber mit um so größerer Virtuosität in seiner Gegenwart bereitete, bis zu den kleinen Erlebnissen auf den wochenlangen Wanderungen mit P. H.

Es mag heute selbstverständlich erscheinen, daß der größte deutsche Komponist unserer Generation für den bedeutendsten deutschen Musikverlag gewonnen wurde. Nach dem Ersten Weltkrieg bedurfte es eines untrüglichen Instinktes, um in dem komponierenden und Skandal erregenden Bratschisten des Frankfurter Opernhauses den künftigen Meister Paul Hindemith zu erkennen. Willy Strecker hatte diesen Instinkt, und wieder wurde aus der persönlichen Begegnung eine Freundschaft, die sich gerade in den schändlichen Zeiten der Verfolgung bewährte. Sie hielt über den Tod. Am Sarge von Willy Strecker griff Paul Hindemith noch einmal zu seiner Bratsche, die seit langem verstummt war, und spielte dem Freunde den Abschiedsgruß.

Wir alle wissen, wie schwer es ist, über den Schatten seiner eigenen Generation zu springen, und wie wenigen es gelingt. Willy Strecker ist es gelungen. Er fand den Weg zu den Jungen, und er fand auch den Weg zu Schönberg. Es war für mich das schönste Zeichen der Verehrung einer neuen Generation, an die wir glauben, daß Luigi Nono aus Venedig heraufgekommen war, um an diesem trüben Märztag seinem Protektor und Verteidiger die letzte Ehre zu erweisen.

Willy Strecker war ein Künstler und ein Weltmann. Dadurch konnte er zu einem Verleger werden, dessen Namen neben den Größten in diesem Bereich steht. Das ist rar genug in der Geschichte des deutschen Musikverlags. Er gehörte zu den seltenen Menschen, die nicht ersetzbar sind. Wer er war, wird man erst jetzt begreifen, wo er nicht mehr unter uns und mit uns ist.

## Max Reger in London

Willy Strecker

Eine mir befreundete bekannte Quartett-Vereinigung in London erbat meinen Rat wegen der Gestaltung ihrer Programme. Ich schlug vor, den Werken von Max Reger, der damals in England völlig unbekannt war, ein Konzert zu widmen. Selbst in Deutschland war sein Schaffen in jener Zeit noch sehr umstritten, und Reger kämpfte noch um die Anerkennung, die ihm erst in seinen letzten Lebensjahren wirklich zuteil wurde. Mein Vorschlag fand Anklang, und da eines der Mitglieder des Quartetts nach Deutschland fuhr, so benutzte man die Gelegenheit, Reger aufzusuchen, um ihn, wenn möglich, zur Mitwirkung zu gewinnen und dementsprechend ein Programm festzulegen. Reger erklärte sich bereit, der Einladung nach England Folge zu leisten und auch als Pianist mitzuwirken. Die Konzerte wurden für Mai 1909 verabredet. Mit einer von Mal zu Mal zunehmenden Begeisterung probte das Quartett die schwierigen Werke, die im Anfang so völlig unverständlich schienen, daß mir selbst Bedenken wegen meines Vorschlages kamen.

Reger traf dann auch zum Termin in London ein. Es war seine erste — und einzige — Reise nach England. Bei seiner Ankunft zeigte er sich noch ganz erfüllt von dem Erlebnis dieser seiner ersten Seefahrt. Einer der Musiker, der in Deutschland studiert hatte und gut Deutsch sprach, nahm ihn als Gast in sein Haus auf. Ich hatte der Frau meines Freundes geraten, für genügende Mengen Bier zu sorgen, da Reger der Ruf vorausging, daß er erhebliche Mengen dieses angestammten Getränkes konsumiere. Sie zeigte mir stolz ihren Vorrat von 24 Flaschen für das Wochenende, und mein leiser Zweifel, ob dieses Quantum ausreichen werde, wurde ungläubig verlacht. Es stellte sich aber bald heraus, daß man Regers Leistungsfähigkeit als Musiker wie auch die Größe seines Durstes erheblich unterschätzt hatte. Kaum angekommen, stürzte er sich sofort auf die Arbeit und brachte in stundenlangen Proben die als fleißig und ausdauernd bekannten Quartettisten an den Rand der Erschöpfung, obwohl er es verstand, ihre Begeisterung aufs höchste an-



zuspornen. Der Meister, in seiner Körperfülle hemdärmelig am Klavier sitzend und unermüdlich arbeitend, entwickelte dabei allerdings auch einen erstaunlichen Durst. Der erste Probetag war ein Sonnabendnachmittag. Am folgenden heiligen Sonntag, an dem alle Läden geschlossen waren, war der Vorrat an Bier bereits erschöpft — und so wurde bei Freunden und Bekannten alles verfügbare Getränk in aller Eile zusammengeholt, um den durstigen Gast zu befriedigen.

Die Konzerte fanden einige Tage später in London sowie in der berühmten Schule in Harrow statt und hatten einen unerwartet großen Erfolg. Reger selbst schrieb nach Deutschland darüber: „Ja, London war famos. Allen Anzeichen nach werde ich Stammgast in den Londoner Konzertsälen werden. Die Zeitungen bringen wahrhaft glänzende Berichte, obwohl wir den Leuten schon schwere Brocken zum Verschlucken gegeben haben!“

Nach dem letzten Konzert saßen wir noch bis spät in die Nacht hinein in angeregter Stimmung zusammen. Reger, der von der Aufnahme und Wiedergabe seiner Werke sehr befriedigt war, äußerte den Wunsch, den letzten Tag seines Londoner Aufenthaltes zum Besuch einiger Museen zu benutzen, da er wegen der anhaltenden Proben überhaupt noch nichts von der Stadt gesehen hatte. Ich erbot mich, die Führung zu übernehmen, und verabredete mit Reger Treffpunkt und Zeit. Er erschien auch pünktlich um neun Uhr morgens in meinem Verlag. Ich fragte ihn, was er zu sehen wünsche; seine Antwort war umfassend: „Alles“. So setzten wir uns an diesem schönen Maimorgen oben auf einen Omnibus und fuhren zur Nationalgalerie.

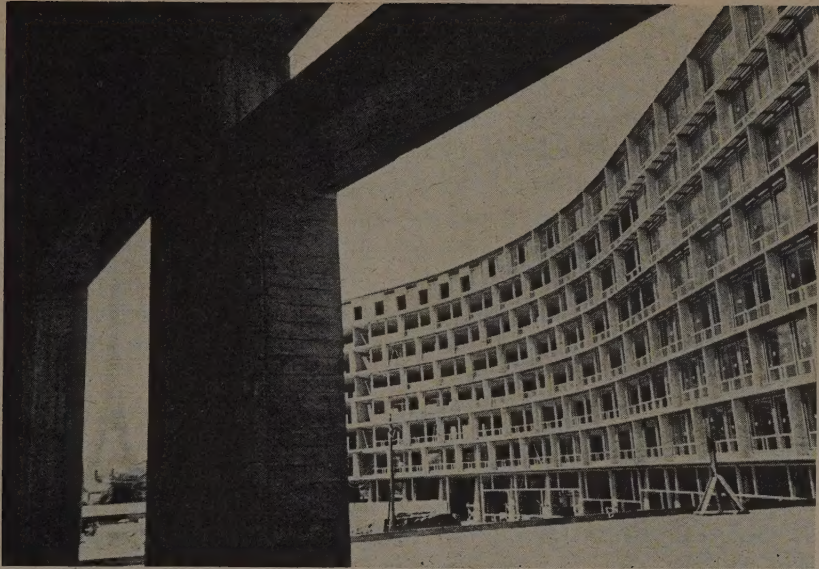
Ich kannte die Sammlungen gut und machte den Vorschlag, ihm nur das Wichtigste zu zeigen, da unser Programm sehr groß sei. Er beharrte aber, dabei, alles sehen zu wollen, und so fingen wir bei den frühen Italienern an. Den breiten Filzhut im Nacken, die Hände auf dem Rücken, schob sich die mächtige Gestalt Regers von Bild zu Bild, um jedes einzelne in etwas vorgebeugter Haltung durch seine scharfen Gläser kurz anzustarren. Im Anfang versuchte ich noch, seine Aufmerksamkeit auf das eine oder andere besonders beachtliche Kunstwerk zu lenken. Es war aber zwecklos; er zog seine katalogisierende Art der Besichtigung vor und bewegte sich stumm und mechanisch von Bild zu Bild, von Saal zu Saal. Ich weiß nicht, wieviele Kilometer wir auf diese Weise in der ausgedehnten Galerie zurücklegten. Ich hatte eine ähnliche Besichtigung noch nicht erlebt, und es war für mich fast deprimierend, wie ein Bärenführer den stummen oder allenfalls vor sich hinbrummenden Koloß an den unerhörten Schätzen vorbeizuführen, die ich persönlich immer wieder voll Begeisterung bewunderte. Nach etwa zwei Stunden waren wir mit unserer Wanderung im letzten Saal angekommen. Reger fragte nur kurz: „Wohin gehen wir jetzt?“ Ich empfahl die benachbarte National-Portrait-Galerie, da ich hoffte, diese Bilder aller großen Engländer könnten vielleicht neben ihrem Kunstwert wegen ihrer geschichtlichen Bedeutung ein lebhafteres Interesse bei ihm finden. Es wiederholte sich jedoch der gleiche Vorgang: stumm wie zuvor durchwanderten wir Saal um Saal.

Nach dem geringen Eindruck, den die Bildersammlungen offensichtlich auf Reger machten, riet ich nun, zur Abwechslung die Westminsterabtei zu besuchen als eines der hervorragendsten Denkmäler früher englischer Gotik. Zugleich wollte ich Reger auch das danebengelegene englische Parlamentsgebäude wenigstens von außen zeigen. Die kühle, feierliche Stimmung, die von der klaren Architektur der gewaltigen Abtei ausstrahlt, schien sich Reger mitzuteilen, der auch hier schweigend neben mir herschritt. Seinen Wunsch, die Orgel zu besichtigen, konnte ich leider nicht erfüllen, da die notwendige Erlaubnis so schnell nicht eingeholt werden konnte. Im Kreuzgang machte ich Reger darauf aufmerksam, daß er gerade auf der Grabplatte von Muzio Clementi stehe. Er trat sofort einen Schritt zurück, sah mit ernstem Blick auf den Stein und meinte, er habe sein ganzes Leben lang den Schöpfer der bekannten Sonatinen hoch geschätzt; so wolle er auch den Toten nicht mit Füßen treten. Im übrigen hüllte er sich aber wieder in Schweigen und schaute nur stumm durch seine Brillengläser um sich. Auch Handels Grabdenkmal nahm er lediglich zur Kenntnis.

Es war Mittag geworden; ich selbst war ziemlich erschöpft von unseren anstrengenden Besichtigungen. So schlug ich vor, zum Mittagessen in das bekannte deutsche Bierlokal „Gambrinus“



Das neue  
UNESCO-Haus  
in Paris



zu gehen. Regers Miene erhellte sich sofort, und er gestand, nach unseren Leistungen einen großen Hunger und Durst zu fühlen. Im Vorbeigehen sahen wir noch die Ablösung der Wache in White Hall, wobei ihm die bunten Uniformen der hochgewachsenen Soldaten mehr Freude zu machen schienen als die toten Museumsschätze. Auch das charakteristische Glockenspiel des Big Ben, der historischen Westminsteruhr, erweckte sein lebhaftes Interesse.

Im Gambrinus fanden wir eine behagliche Ecke. Ein bayerischer Kellner mit einer deutschen Speisekarte ließ unseren Meister aufleben. Er fühlte sich sichtlich wohl wie ein Seehund, der endlich das Wasser erreicht hat. Sofort bestellte er für sich zwei Portionen Weißwürste und dazu gleich zwei Maß Münchener. Während des Essens erschien auch Hans Richter, der von Bayreuth her berühmte Dirigent, der ebenfalls ein treuer Stammgast des „Gambrinus“ war. Ich machte ihn mit Reger bekannt, aber es wollte sich kein richtiges Zwiegespräch entwickeln, obwohl die beiden großen Musiker eigentlich viele gemeinsame Berührungspunkte hatten. Reger, der sonst so anregend plaudern konnte, erzählte ohne Unterbrechung Witz um Witz und öffnete bald seine berühmten „Kisten“, vor allem die starke, nur für Herren bestimmte Sorte. Dabei verzehrte er noch mehrere Portionen Würste und trank erhebliche Mengen Bier, so daß schließlich unsere Zeche für nur zwei Personen einen kleinen Rekord bedeutete.

Von den Eindrücken unseres Vormittags ließ er kein Wort verlauten, sah aber gegen zwei auf die Uhr und erklärte sich marschbereit für weitere Besichtigungen. Ich schlug das Britische Museum vor, und so verließen wir den freundlichen Hans Richter, der wohl kaum einen besonderen Eindruck von unserem großen Komponisten gewonnen haben mochte.

Die ausgedehnten Sammlungen des Britischen Museums waren wiederum sehr anstrengend. Absichtlich unterschlug ich die Bibliothek mit ihren einzigartigen Manuskript-Schätzen, da ich dort einen zu ausgiebigen Besuch befürchtete. Aber die antiken Skulpturen, die griechische und ägyptische Abteilung und die vielen anderen Sammlungen bedeuteten schon einige Kilometer Museumsräume. Wieder durchwanderten wir sie in der gleichen stummen Betrachtung. Wie eine schwer geladene Fregatte segelte Reger von einem Saal zum anderen.

Gegen halb fünf war auch das Britische Museum „erledigt“, aber der Unermüdliche fragte zu meinem Entsetzen, ob sich nicht noch eine andere Sammlung „als Zugabe“ finde, da er nun gerade



im Zug sei. Wir kletterten also in ein Hansom-Cab, eine jener zweirädrigen flinken Pferdroschken, die damals London ein so charakteristisches Gepräge gaben, und fuhren, so schnell es ging, in die kleinere Wallace Collection mit ihren ausgewählten Kunstschatzen. Das Ein- und Aussteigen bedeutete bei dem hohen Gefährt für den schweren Meister eine turnerische Leistung, auf die er nicht wenig stolz war. Da die Sammlung bald geschlossen wurde, mußten wir unseren stummen Marsch durch die Säle diesmal in beschleunigtem Tempo zurücklegen.

Inzwischen war es so spät geworden, daß wir den nächsten Vorortzug nach Hause nehmen mußten, sehr zum Bedauern von Reger, der gern noch zum „Dämmerstücken“ in den Gambrinus zurückgegangen wäre. Ich für mein Teil war völlig erschöpft und bedauerte innerlich den anstrengenden, im Grunde verlorenen Tag, zumal Reger mit keinem Wort auf das Gesehene einging, sondern auch auf der Rückfahrt ununterbrochen nur Proben aus seinen Witzkisten zum besten gab.

Zum Abendessen bei unseren Freunden bewies er wieder eine erstaunliche Aufnahmefähigkeit für leibliche Genüsse, und seine unerschöpflichen Witze beherrschten wiederum das Gespräch. Unsere Besichtigung von London wurde mit keinem Wort erwähnt. Nach dem Essen saßen wir dann noch in bequemen Sesseln trinkend und rauchend zusammen. Ich hatte gerade vor, mich zu verabschieden, als der Hausherr an Reger die Frage richtete, was ihm denn von allem, was er heute gesehen, einen besonderen Eindruck gemacht habe. Ich erwartete eigentlich die Antwort „Der Gambrinus“, aber zu meinem Erstaunen wurde Reger auf einmal ernst. Nachdenklich nannte er die Reiterschlacht von Paolo Ucello bei den frühen Italienern der National-Galerie. Vor sich hinstarrend fuhr er dann langsam fort und erwähnte als besonders beachtlich die schöne Taufe Christi von Piero della Francesca. Und dann ließ er wie einen Film seine Eindrücke des Gesehenen abrollen. Bild folgte auf Bild, Saal auf Saal, alles begleitet von scharfen kritischen Bemerkungen über die einzelnen Perioden, Schulen und die künstlerische Bedeutung der Bilder, die er mit einem phänomenalen Gedächtnis gleichsam photographisch in sich aufgenommen hatte. Jetzt entwickelte er sie der Reihe nach und verarbeitete sie langsam vor unserem gespannt lauschenden Kreis. Bei seinem Bericht über die zahllosen Bilder der National-Portrait-Galerie streifte er die englische Geschichte, wobei er besonders lebhaftes und von genauer Kenntnis gestütztes Interesse für die Zeit der Königin Elisabeth, für Cromwell und die bekannten Könige der Shakespeare-Dramen zeigte. Nichts war ihm entgangen. Selbst scheinbar Nebensächliches hatte er bemerkt, und Hunderte von Eindrücken waren in seinem Gedächtnis registriert und eingeordnet. Die erhabene Schönheit der frühen englischen Gotik, wie sie die Westminsterabtei und die Kapelle Heinrichs VII. zeigt, verglich er mit den entsprechenden deutschen gotischen Bauwerken. Über Handel und seine Bedeutung für England ließ er sich lange aus, ebenso über die griechisch-römische Antike und die ägyptische Kunst im Britischen Museum. Wir saßen noch viele Stunden bis lange nach Mitternacht zusammen und waren alle von uneingeschränkter Bewunderung erfüllt über dieses geradezu phänomenale Gedächtnis und die geistige Arbeitsenergie Regers auf allen Gebieten, die er berührte.

Der von mir schon als Zeitvergeudung angesehene Tag war für ihn ein unerhörtes Erlebnis gewesen. Erst jetzt begriff ich sein Schweigen, begriff auch seine nur der Außenschicht seines Wesens zugehörigen Witze und staunte immer von neuem über die geradezu unfassliche Aufnahmefähigkeit dieses Kopfes, dessen innere Arbeitsleistung sich in der beschriebenen, beinahe seltsamen Form nach außen projiziert hatte.

Als ich mich zu einer frühen Morgenstunde endlich verabschiedete, dankte mir Reger so herzlich und fast rührend für die „anstrengende“ Führung und die übermittelten Eindrücke, daß ich mich geradezu schämte, ihn während des Tages so oberflächlich und kleinlich beurteilt zu haben. Ich hatte erst jetzt erkannt, welch ein zartes, empfindsames Gemüt sich hinter der rauhen Maske verbarg. Noch heute, wenn ich an Reger zurückdenke, steigt in mir das Bild dieses großen Menschen aus jener Nacht in London auf, in der er uns einen so seltenen Einblick in den Reichtum seines Geistes gewährt hatte.



Eine der eigenartigsten Erscheinungen in der Musik des 20. Jahrhunderts ist der 1954 verstorbene amerikanische Komponist Charles Ives. In einer Zeit, in der die großen Revolutionäre Schönberg und Strawinsky sich auf einen neuen Stil zutasteten, schuf Ives unabhängig, und man kann fast sagen in einem musikalischen Vakuum, Werke von einer Gewagtheit, die dem in nichts nachstand, was sich in der „großen musikalischen Welt“ ereignete. Ives aber lebte in der musikalischen Isoliertheit einer kleinen New-England-Stadt und hatte höchstwahrscheinlich keine Ahnung von dem, was in Europa vorging. Er experimentierte mit neuen Tönen, neuen Rhythmen und neuen harmonischen Verbindungen, die seinen Zeitgenossen damals als purer Wahnsinn erscheinen mußten, und die heute noch durch ihre Originalität und die Kühnheit ihrer Konzeption verblüffen.

Die Versuchung, Komponisten miteinander zu vergleichen, ist immer groß, wenn auch nicht immer zuträglich. Im Fall Ives ist man jedenfalls stark versucht, einen Vergleich mit dem französischen Umstürzler Erik Satie zu ziehen. Beide Männer lebten relativ zurückgezogen, und beide waren ihrer Zeit weit voraus. Außerdem hatten beide (und hier ist der Vergleich treffend) eine etwas ungenügende musikalische Ausbildung hinter sich. Beide hatten eine ausgeprägte und etwas spleenige Phantasie, die jedoch den musikalischen Gedanken neue Richtungen gab. Komischerweise hatten sie eine gemeinsame Grille – nämlich, ihre musikalischen Werke mit humorvollen oder surrealistischen Kommentaren zu versehen. Satie aber, so bescheiden und zurückhaltend er auch in seinem persönlichen Gebaren war, hatte doch genug Berührung mit der musikalischen Welt seiner Tage, um eine „cause célèbre“ zu werden. Außerdem übte er einen entscheidenden Einfluß auf die Gruppe seiner Nachfolger aus: auf Milhaud, Poulenc, Honegger und andere. Ives hingegen vermied fast völlig die Kreise der „Professionellen“. Er suchte niemand auf, gründete keine Schule, stellte keine neuen Theorien auf. Seine Musik hat nie die Skandale und bitteren Kontroversen provoziert wie „Parade“ und „Relâche“; denn niemand hörte sie, und man hat ihre Existenz nicht einmal vermutet, bis seine revolutionären Klänge mehr oder weniger der allgemeinen kompositorischen Gepflogenheit entsprachen.

Es wäre gewiß spannend, die Stellung, die Ives in der Musik einnimmt, zu beschreiben, sein allmähliches In-Erscheinung-Treten, während seine Jahre zur Neige gingen. Aber das ist ein Kapitel für sich. Es genügt zu sagen, daß fast alle seine bedeutenderen Werke vor 1915 geschrieben sind, daß er aber erst in den letzten zehn Jahren von einem größeren Publikum akklamiert wurde. 1947

wurde ihm für seine Dritte Symphonie der Pulitzer-Preis zugesprochen. Dies war die erste und einzige offizielle Anerkennung des damals 72jährigen, dessen Bedeutung und Originalität heute – mit ein wenig Verwunderung und Ungläubigkeit – doch allgemein akzeptiert werden. Er selbst erfuhr wenig oder nichts von seinem verspäteten Ruhm. Seine Gesundheit erlaubte ihm seit vielen Jahren nicht mehr, Besuche zu empfangen und Konzerten beizuwohnen.

Ives wurde 1874 in dem kleinen Dorf Danbury, Connecticut, USA, geboren, wo sein Vater Kapellmeister war. Dieser wurde übrigens während des Bürgerkrieges von General Grant und, wie man sagt, sogar von Lincoln selbst belobigt. Musikalisch war er völlig freidenkend. Er interessierte sich für akustische Experimente und ermutigte auch seinen Sohn, unabhängig zu denken und auf Notenpapier zu schreiben, was immer sein inneres Ohr hörte. In der Tat war die Umgebung seiner Jugend maßgebend für Ives' Musik, und die Stärke seiner musikalischen Einbildungskraft kann bis zu einem gewissen Grad daran gemessen werden, wie er z. B. so naive Eindrücke verwendete wie die greulich verstimmte Dorforgel, die Viertelton-Intonation eines Dorfgeigers, den mehr laut als schön singenden Gemeindenor, der eventuell immer noch bei der Dominante verweilte, während die Orgel schon bei der Tonika angelangt war. Als er einmal in der Dorfkapelle mitmarschierte, war er frappiert von der Wirkung, die durch das Annähern und allmähliche Wiederentfernen einer zweiten Kapelle hervorgerufen wurde, die einen völlig anderen Marsch in einer völlig anderen Tonart spielte. Er hat diesen Effekt in einer seiner Symphonien verarbeitet, so wie er auch Choräle und Volkslieder seiner Jugend in manchem anderen Werk verwendet hat.

Mit dreizehn Jahren wurde Ives Organist in einer protestantischen Kirche. Er lernte verschiedene Instrumente, während er die landläufige Erziehung der jeweiligen örtlichen Schulen absolvierte. Dann studierte er Musik an der Yale-Universität bei zwei der konventionellsten amerikanischen Komponisten: Horatio Parker, dessen romantische Kantaten und Oratorien einen Teil des damaligen Standard-Repertoires von Chor-Gesellschaften bildeten, und Dudley Buck, Schöpfer banaler Kirchen- und Orgelmusik. Ives' Experimente mit Klängen, Rhythmen und Harmonien mußten natürlich diese akademischen Herren in Konfusion bringen. Noch ehe er 1898 an der Yale-Universität promovierte, hatte er ein Orgelstück geschrieben, das mit einem D=Dur-Akkord begann, über den ein C=Dur-Akkord gesetzt war.

Von Anfang an merkte er, daß seine eigene private Klangwelt wenig Aussicht auf Erfolg hatte. So



entschloß er sich, eine bürgerliche Laufbahn einzuschlagen, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen; und tatsächlich wurde er ganz erfolgreich in der Versicherungsbranche. Frei von jeglichem wirtschaftlichen oder beruflichen Zwang zu Kompromissen schrieb er weiter seine unorthodoxe Musik, von der er das meiste nie oder höchstens viele Jahre später hörte. Die paar Werke, die er selbst veröffentlichte, wurden je nach Standpunkt als Kuriositäten oder als Monstrositäten angesehen. Noch vor etwa 15 Jahren wurde ich von einem bekannten und kompetenten europäischen Musiker gefragt, ob Ives ein Verrückter oder ein Scharlatan sei. Die Concord-Sonate zum Beispiel sei doch ein Irrsinn und obendrein unaufführbar. Aufführungen in jüngster Zeit haben das Gegenteil bewiesen. Dieses Werk, dessen Entdeckung das gegenwärtige Interesse an Ives auslöste, wurde in der Hauptsache 1909/10 komponiert, wenn es auch Motive aus früheren Werken enthält. Die Erstausgabe wurde 1920 privat veröffentlicht, zusammen mit „Essays Before a Sonata“, die von Ives selbst als Vorwort oder „Erklärung“ für das Werk geschrieben wurden. Eine zweite, revidierte Ausgabe erschien 1947 bei Arrow Music Press, New York. Die „Essays“ verraten die ungeheure Aufrichtigkeit, mit der Ives an die Aufgabe des Komponierens heranging. Er ringt in ihnen mit den fundamentalsten Problemen der Musik, nicht als Ästhet – nicht einmal als Experte –, sondern als Philo-

soph, der dennoch mit beiden Füßen fest auf dem Boden steht. Seine Theorien sind weder abstrakt noch akademisch; eigentlich sind es gar keine Theorien, sondern das Tasten einer durch und durch humanen Seele nach der „Wahrheit“. Er schreibt:

„Das einzig Wertvolle in der Musik ist ihre Substanz. Von zwei verschiedenen Stücken, in denen die Noten fast identisch sind, kann das eine Substanz haben und wenig Stil, das andere kann Stil haben und wenig Substanz. Substanz hat etwas mit Charakter zu tun, Stil gar nichts. Die Substanz einer Melodie kommt von irgendwo nahe der Seele; – Stil kommt . . . Gott weiß, woher! . . . Der demütigste Komponist wird nicht zur wahren Demut finden, indem er sich ein niedriges Ziel steckt – er darf niemals Furcht vor dem Versuch haben, etwas ausdrücken zu wollen, von dem er fühlt, daß es hoch über das hinausgeht, was er auszudrücken vermag; er soll auch keine Angst haben, sich, wenn es notwendig ist, von ersten zugänglichen Klängen loszureißen, soll sich nicht fürchten, sich einzugestehen, daß diese halben Wahrheiten, denen er vereinzelt begegnet, wirklich halbe Wahrheiten sind. Alle Kunstgalerien der Welt enthalten Meisterstücke, die nichts weiter sind als die Geschichte des grandiosen Mißlingens in der Kunst.“ Wenn man die einführenden Prosapassagen für die vier Sätze der Concord-Sonate liest, ist man gelegentlich betroffen über eine gewisse Ähnlich-

#### Beispiel 1 (Concord-Sonate, 4. Satz)

Starting slowly and quietly

The musical score is presented in three systems. The first system begins with the instruction "Starting slowly and quietly" and includes dynamics like *pp* and *p*. The second system continues the complex polyphonic texture with dynamics such as *mf* and *p*. The third system includes tempo markings like *poco accel.*, *a tempo*, *rit.*, *ten.*, *accel.*, and *poco rit.*, along with dynamics like *f* and *p*.



keit mit den Gedanken und der Ausdrucksweise von Walt Whitman. In der Einführung zu „Thoreau“, dem letzten Satz der Sonate, ist die Sprache geradezu whitmanesk. „Wenn der Nebel steigt, kommt ihm (d. h. Thoreau) ein klarer Gedanke, herkömmlicher als der erste, eine ruhigere Meditation. Als er an dem freundlichen Hügel vor seiner Hütte steht, der mit Kiefern und Hikoree bewachsen ist, wird er wieder gestört von seiner Ruhelosigkeit, die das mit weißen Kieselsteinen bestreute und sandige östliche Ufer entlanghuscht – er klimmt den Pfad hinauf zum „steileren nördlichen“ und „westlichen Ufer“, in das „tiefe Buchten eingekerbt sind“, und dann entlang den Eisenbahnschienen, „wo die Äolsharfe spielt“.

Die Musik selbst ist eigenartig beschwörend – beinahe impressionistisch – und spiegelt den intensiven Frieden von Thoreaus Leben am Walden Pond bei Concord (Beispiel 1).

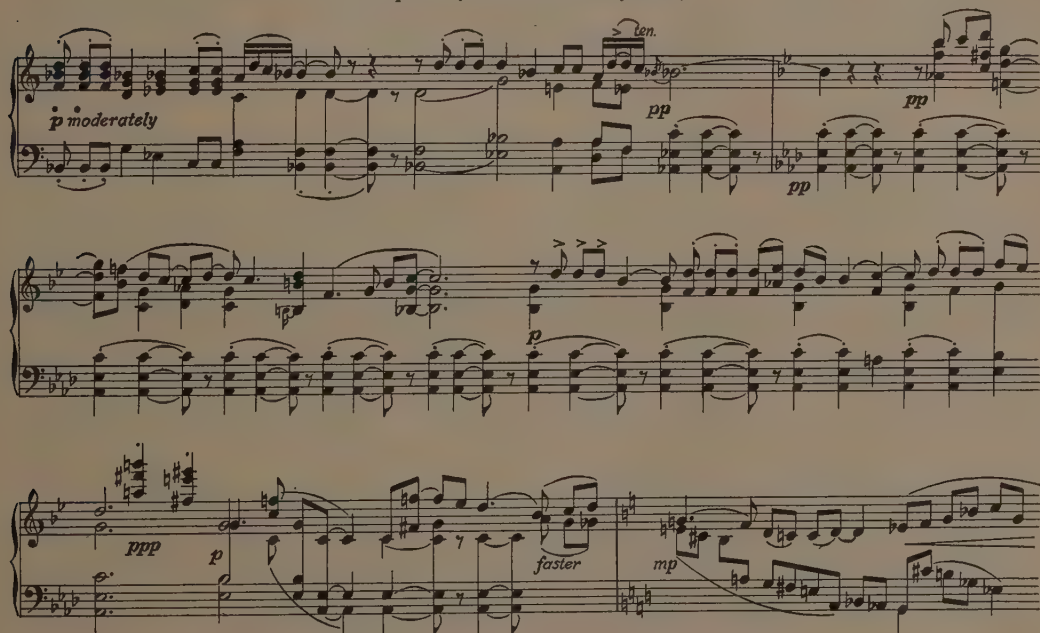
Diese Takte mögen die kompliziertere Schreibart in der Concord-Sonate illustrieren. „The Alcotts“, der 3. Satz, ist dagegen seltsam einfach in der Stimmung und in der technischen Ausführung und verläuft von klarer Tonalität über Bitonalität zu Polytonalität. Im Gegensatz zur Tagesmode endet der Satz in C-Dur, obwohl er in B anfangt.

ten Hand nur Geräusche von draußen über den Concord-Hügeln wiedergeben sollen“; der Aufführende wird instruiert, mit seinem Daumen zu spielen, „und E und F so stark und so hart wie möglich anzuschlagen, beinahe als wenn die Gebirge des Weltalls schreien, während die Menschheit sich erhebt, die massiven Ewigkeiten zu erblicken und die geistigen Unermeßlichkeiten“.

Im zweiten Satz, „Hawthorne“, entwickelt Ives in seinen Anmerkungen ein regelrechtes Programm; da heißt es: „wie man manchmal über einen entfernten Hügel hinweg gerade nach einem heftigen Gewitter einen Choral hört“; „hier wird der Choral für einen Augenblick von einem freundlichen Gespenst im Kirchhof aufgehalten“; „ein Trommlerkorps beherrscht das Orchester – für einen Augenblick“.

Wenn die Concord-Sonate ein durchaus ernstes, „transzendentes“ Werk ist, so zeigen andere Arbeiten einen köstlichen und scharfsinnigen Witz. Das zweite Streichquartett z. B. ist besonders bemerkenswert wegen seiner ersten zwei Sätze, in denen das originelle und sonderbare Programm getragen wird von dem für das Jahr 1907 außerordentlich fortschrittlichen Stil. Betitelt ist der erste

Beispiel 2 (Concord-Sonate, 3. Satz)



Der erste Satz, „Emerson“, ist vielleicht am schwierigsten zu begreifen, aber auch am lohnendsten, wenn man die Absicht einmal klar verstanden hat. Ives' eigene Anmerkungen zeigen, wie sehr er an außermusikalische Bilder und Ideen gebunden war. Er erzählt, daß „Melodieakkorde in der rech-

Satz „Diskussionen“. Vier Männer sind in eine Unterhaltung vertieft, wobei jede „Stimme“ von einem Instrument repräsentiert wird. In dem Grad, in dem sich die Konversation erhitzt, werden die Dissonanzen schärfer. Einige Passagen sind ganz atonal.



In diese Partitur, wie auch sonst oft, schreibt Ives humoristische Kommentare und Instruktionen hinein und gibt auch seiner Neigung zu musikalischen Zitaten nach – von einfachen Kirchenliedern zu Bürgerkriegsliedern und Fragmenten von Tschairowsky und Brahms. Diese Zitate sind oft so verborgen und verkleidet im allgemeinen Gefüge, daß sie leicht unbemerkt verschwinden. Manchmal sind sie ganz kurz, ein Aufflackern – und schon sind sie vorbei. Gelegentlich aber, wie in der zweiten Violinsonate mit dem Untertitel „Children's Day at the Camp Meeting“, sind die Zitate ganz klar und verhältnismäßig lang.

Ein großer Teil seiner Musik ist durch die plötzliche Gegenüberstellung von kontrastierenden Elementen charakterisiert. Nach komplizierten Harmonien und Akkorden kommen Stellen von größter Einfachheit; auf einen geraden, einfachen

Rhythmus folgt einer, der schwierig und synkopiert ist; schlichte, beinahe banale Melodien gehen in äußerst verwinkelte über; Tonarten lösen einander in rascher Folge ab. Diese Merkmale treten in seinen Violinsonaten klar zutage. Wie allzuoft bei Ives (und das ist ja sein schwacher Punkt) ist die Inspiration ungleich. Nach verhältnismäßig schwachen Stellen kommen Ideen, Rhythmen und Harmonien, die höchst interessant sind. Verblüffend zum Beispiel wirkt der kurze zweite Satz der dritten Sonate für Violine und Klavier, in dem Ives den Rag-time-Stil verwendet. Die Sonate wurde zwischen 1905 und 1914 komponiert, und dieser Satz mag wohl den ersten Fall darstellen, daß ein Komponist die Rag-time-Musik in eine erste Komposition eingegliedert hat.

Die Lieder gehören zu den originellsten und eindrucksvollsten Werken, die er geschrieben hat,

### Beispiel 3 („Soliloquy“)

Adagio *p*

When a man is sit-ting, be-fore the fire on the hearth, he says "Na-ture is a sim-ple af-fair" Then he looks

*(Chanted or half spoken and somewhat droning, rather slowly and quietly)*

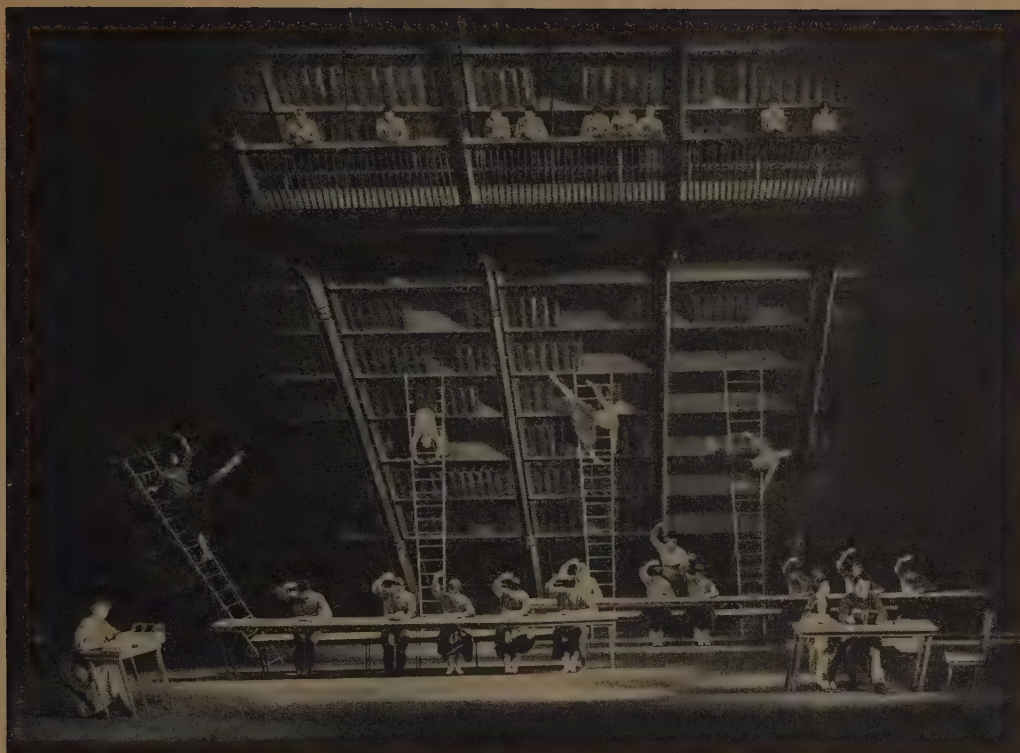
Allegro *f*

out the win-dow and sees a hail storm, and he be-gins to

*cresc. accel. poco a poco*

think that "Na-ture can't be so eas-ily dis-posed of!"





Erstaufführung in Wuppertal: „Boulevard Solitude“ von Hans Werner Henze

(4. Bild: „Universitäts-Bibliothek“)

und oft sind sie vollständiger und abgerundeter als seine Orchesterstücke. Viele von ihnen sind in ganz traditionellem Stil komponiert. Andere, wie „Soliloquy“, sind dagegen frappierend (Beispiel 3).

Die chromatischen Harmonien, die Tonballungen, die rhythmischen Komplikationen, die schönberg-artige Deklamation, die Knappheit des Ausdrucks — alle diese Merkmale sind ihrer Zeit um Jahre voraus. Und der merkwürdige Text, offenbar Ives' eigenes Produkt, ist in seiner Ausdrucksweise ebenso durch und durch amerikanisch wie die Musik dieses durch und durch amerikanischen Komponisten.

Wie kann man das Phänomen Ives erklären? Die Frage des „Einflusses“ schließt sich automatisch aus. Er konnte nicht beeinflusst sein von Schönberg, Strawinsky oder irgendeinem anderen der „progressiven“ Komponisten zu einer Zeit, nämlich vor 1915, in der er bestimmt nie eine Note von ihnen kennengelernt hatte. Er hat selten Kon-

zerte besucht; und in denen, die er besuchte, wurde damals bestimmt keine solche Musik gespielt. Nebenbei hat er mit seinen Experimenten schon 1895 angefangen, also früher als seine jüngeren Zeitgenossen. Seine Schöpfungen scheinen einfach aus jener völligen Ungehemmtheit und Unbefangenheit entstanden zu sein, mit der er komponierte. Für ihn war nichts unmöglich, wenn es in Tönen ausdrückte, was er im Sinn hatte. Er kam sich selbst nicht unorthodox vor; denn für ihn gab es keine Orthodoxie. Wenn in „Washington's Birthday“ das Orchester von einem Allegro in einen langsamen Satz übergeht, sieht er keinen Grund, warum die Viola nicht das Allegro fortsetzen sollte; noch stört es ihn, einigen Instrumenten in anderen Werken vorzuschreiben, daß sie total beziehungslose Rhythmen und Melodien spielen — er verlangt nur, daß sie „miteinander auskommen“. Das klingt vielleicht ein wenig simpel und naiv; es ist vielleicht auch so. Alles hängt davon ab, wie man es macht.

*Genie ist der Fehler im System.*

PAUL KLEE



# Der musikalische Futurismus

Fred K. Prieberg

Questo saggio — un omaggio alla buona memoria di Luigi Russolo — è dedicato cordialmente alla sua ammirabile moglie, Onorévole Signora Maria Russolo.

In seinem Tagebuch der konkreten Musik notierte Pierre Schaeffer: „... Wir sprechen von Marinettis Bewegung. Russolo war der Musiker der Gruppe... Russolo war es, der die *intonarumori* erfunden hatte. Was war es genau, dieses Instrument? Eine Art präpariertes Klavier? Oder irgend etwas Ähnliches wie meine erste Lärmorgel? ...“

Schaeffer berief sich auf den Futurismus, ohne seine umwälzenden musikalischen Errungenschaften zu kennen. Schien das nicht ein Beweis zu sein, daß der Futurismus völlig der Vergessenheit anheimgefallen war — nach einer vielversprechenden Blüte, die fast zwei Jahrzehnte währte? Wohl ist die Ideologie verschollen; von den Zeugen und Gründern der Bewegung weilt kaum noch einer am Leben. Jedoch hat die musikalische Entwicklung seit einem Menschenalter gezeigt, daß manches vom Gedankengut des Futurismus sich erhalten hat und gerade in experimentellen Regionen fruchtbar wird. Sicherlich ist es nicht übertrieben zu behaupten, daß ein beträchtlicher Teil der heutigen Musik — bewußt oder zufällig — aus dem Geist des Futurismus lebt.

Am Anfang war zunächst von Musik noch nicht die Rede gewesen. Als der italienische Dichter Filippo Tommaso Marinetti sein berühmtes futuristisches Manifest veröffentlichte, hatte er nur die Revolution im Sinn, den Kampf gegen das Herkömmliche, das Bewährte. Seine Heimat mit ihrer Bürde an Geschichte, an klassischen Ruinen und scholastischer Gelehrsamkeit war für ihn das verachtenswerte Symbol der Tradition — jene gerade erst erwachende technische Welt das große Ziel. Es ging um das wirklich „moderne“ Dasein, um die — auch künstlerische — Akzeptierung der Maschine. Marinetti verkündete eine neue Ästhetik von geradezu nihilistischen Konsequenzen. Hinter dem bunten, poetischen Stil des Manifestes, erschienen im Pariser „Figaro“ vom 12. Februar 1909, schwelt der ganze Überdruß, das heimliche Unbehagen einer untergehenden Epoche: „... Wir erklären, daß die Pracht der Welt sich um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit des Tempos. Ein Rennautomobil mit seinem Kühler, den dicke Röhren schmücken, gleich Schlangen mit explosivem Odem... ein heulendes Automobil, das aussieht, als rase es auf einer Kartätschenladung, ist schöner als die Nike von Samothrake.“ Marinetti sprach vom „Wundbrand der Professoren, Archäologen, Fremdenführer und Antiquare“, vom Krieg als „alleiniger Hygiene der Welt“ und verlangte schließlich: „Es kommen doch die guten Brandstifter mit rußigen Fingern! ...“

Hier sind sie! Hier sind sie! ... Und legt doch Feuer an die Bezirke der Bibliotheken! Lenkt den Lauf der Kanäle ab, um die Gewölbe der Museen zu überschwemmen! ...“

Aus dem Chaos der Katastrophe wollte der Dichter eine neue, bessere, wirklich zeitgenössische Welt bilden, und bald sammelte sich ein Kreis junger Menschen um ihn. Es waren Maler, Bildhauer, Literaten, Musiker, Politiker: sie alle fühlten sich von Marinettis Visionen gepackt. Konnten sie damals ahnen, daß die infernalischen Bilder in künftigen Weltkriegen lebendig werden, daß Museen verbrannt und Bibliotheken vernichtet werden würden? Konnten sie ahnen, daß man dennoch fortfahren würde, jene alte, unnütze Welt wiederzuerrichten? Sie waren Idealisten, entschlossen, das Unmögliche zu tun, Ballast abzuwerfen, ihr Schaffen von der verderblichen Last der Vergangenheit zu befreien, dem Greisenalter der Kultur zu enttrinnen.

Einer von ihnen hieß Luigi Russolo, geboren am 1. Mai 1885 in dem Städtchen Portogruaro bei Venedig, als Jüngling in Mailand Gehilfe des Restaurators Crivelli am Sforza-Schloß und an Leonardos „Abendmahl“ ... dann im Café Savini

Luigi Russolo: Selbstporträt

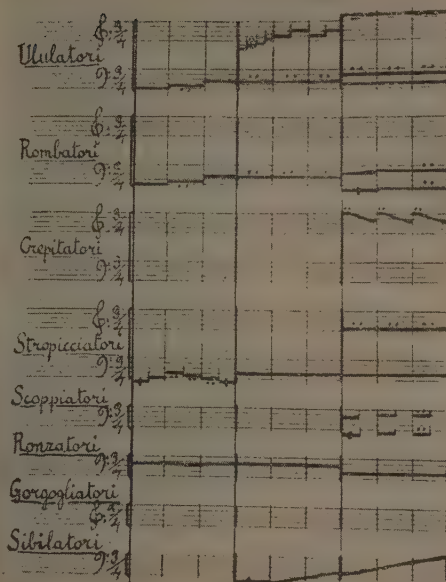




Gefolgsmann Marinettis. In diesem Augenblick wandelte sich auch die Todesmotivik seiner Bilder. Das Unromantische triumphierte, „Der fahrende Zug bei Nacht“ und „Die Revolte“ – Versuche, die Pferdestärken und die aufrührerische Energie der Massen in Formen und Farben zu bannen. Und dann „La Musica“ – die Darstellung ihrer Klangwellen, der Töne als farbige Masken, Dutzende von Händen auf Klaviertasten . . . Damit nahm die Musik ihn stärker gefangen. Balilla Pratella, sein Komponistenfreund, veröffentlichte drei Manifeste der futuristischen Musik und komponierte eine „Musica futurista“ für Orchester, die im Februar 1913 im römischen Teatro Costanzi erstmals erklang. Stilistisch unterschied sich das Werk freilich nur wenig von dem damals Zeitgemäßen: es war klar gegliederter, auf Ganztonleitern fußender Neoklassizismus mit impressionistischen Einflüssen und seltsamen Vortragsbezeichnungen, die denen Saties nahekommen. Alles dies war zwar zeitgenössisch, aber doch nicht wirklich neu oder gar zukünftig. Hingegen forderten die Manifeste den „enarmonismo“, also die mikrotonale Musik; eine sinfonische Form des Musiktheaters; die Polyrhythmik; Maschine und Technik als Themen des sinfonischen Gedichtes; die endgültige Abkehr von der Romantik und dem bequemen „Torniamo all'antico“ der Musiker . . . Vieles davon bewegte die fortschrittlichsten Geister der Zeit, wenn man nur an Busoni denken will, der an einer Reform der Oper in ähnlicher Richtung arbeitete, mit Dritteltönen experimentierte und den Futurismus – allerdings mit Vorbehalten – bejahte. Doch war es erst Luigi Russolo, der die Anregungen seines Freundes wenigstens nach einer Seite hin kompromißlos verwirklichte und eine Poesie der Technik begründete. In einem Brief aus Mailand – mit dem Datum vom 11. März 1913 – betrachtete er die Musik:

„Heute wird sie immer komplizierter. Sie sucht jene Kombinationen von Tönen, die sehr dissonant, fremdartig und rauh ins Ohr fallen. So nähern wir uns mehr und mehr der Musik des Geräusches . . . Wir Futuristen haben die Musik der großen Meister alle sehr geliebt. Beethoven und Wagner haben jahrelang unsere Herzen erschüttert. Aber jetzt haben wir von ihnen genug. Uns wird viel größerer Genuß aus der idealen Kombination der Geräusche von Straßenbahnen, Verbrennungsmotoren, Automobilen und geschäftigen Massen als aus dem Wiederhören beispielsweise der Eroica oder Pastorale . . . Wir werden uns damit unterhalten, daß wir im Geiste die Geräusche der Metallrollen vor Ladenfenstern, von zuschlagenden Türen, das Schlurfen und Drängen der Menge, die Massenunruhe der Bahnhöfe, Stahlwerke, Fabriken, Druckpressen, Kraftwerke und Untergrundbahnen orchestrieren. Auch sollten die neuen Geräusche des Krieges nicht vergessen werden . . .“

Dal « Risveglio di una città »



Partitur für Intonarumori (1914)

Dieser letzte Satz spielt auf einen Brief von Marinetti an. Der Dichter weilte gerade in Adrianopel, dem Brennpunkt des Balkankrieges, und hatte versucht, Kampflärm und Gleichzeitigkeit der Ereignisse durch satzzeichenloses Staccato und lautmalerisch-phonetischen Einsatz sinnloser Wörter und Buchstabengruppen darzustellen. Russolo entwickelte im Anschluß an das Zitat dieses Briefes eine Systematik des futuristischen „Orchesters“. Die Einsicht von der Notwendigkeit einer freiwilligen und folgerichtigen Hereinnahme der Maschinenwelt in das musikalische Kunstwerk äußerte sich so in der künstlerischen Entdeckung des Geräusches. Tatsächlich war es mehr als ein dialektischer Kunstgriff, die heimliche Angst des Bürgers vor der Maschine zu mißachten und eben das Objekt dieser Ängste als Erlösungsmacht anzurufen – etwa in dem Sinne: nur der moderne Mensch, der zeitgenössisch fühlt und daher die Realität der neuen technischen Apparatur erkennt und bejaht, ist frei von dem großen Unbehagen, frei von Verfall und dem „Untergang des Abendlandes“. Das futuristische „Vorán zur Maschine“ ist wohl im Grunde identisch mit Rousseaus „Zurück zur Natur“; beides bedeutet elementare Kraft, Jugend, Robustheit. Der Pilot des Aeroplans ist wie Ikaros Herr über den Raum, über die Energie, Gott ähnlich, nicht minder aller Schuld und Verstrickung ledig gleich dem sagenhaften Menschen im Urzustand . . .



Russolo mit seinen  
Intonarumori in  
seinem Studio.  
Rechts: sein  
Assistent Ugo Piatti



Luigi Russolo wollte das unzerteilte Leben in der Musik einfangen, und die Maschine war eben ein wesentliches Sinnbild des modernen Lebens. Was er aber nicht beabsichtigte und nie versuchte, war programmatische Tonmalerei. Sein Orchester umfaßte Krachen und Donner, Pfeifen und Zischen, Murmeln und Rascheln, Kreischen und Reibetöne, Schlaggeräusche, Stimmlaute von Tieren und Menschen, also akustische Erscheinungen nicht nur der Technik, sondern ebenso der Natur. Nach dieser Systematik konstruierte er – zunächst zur Bereicherung des herkömmlichen Orchesters – eine Reihe von Geräuschinstrumenten, die „intonarumori“, verschiedenfarbige Kästen mit Schalltrichtern, Kurbeln, Hebeln oder Knöpfen. Einige nutzten Schwachstrom und waren Summer mit Unterbrechern; andere arbeiteten rein mechanisch. Russolo erläuterte: „Sobald das mechanische Prinzip gefunden ist, das ein gegebenes Geräusch hervorbringt, kann man seine Tonhöhe durch Anwendung der allgemeinen Gesetze der Akustik verändern. Zum Beispiel vermehrt oder vermindert man die Drehgeschwindigkeit bei Instrumenten mit Rotationsbewegung, in anderen wird die Größe oder Spannung der klingenden Teile variiert.“

Unterstützt von Ugo Piatti schuf Russolo bis 1916 einundzwanzig „intonarumori“ für verschiedene Geräusche und verschiedene „Geräuschhöhen“. Sein Ziel war besonders der gleitende Übergang zwischen einzelnen Ton-Geräusch-Stufen, das Glissando des mikrotonalen Systems. Im Juni 1913 erklang das erste „intonarumori“ im Teatro Storchio zu Modena; im April des folgenden Jahres wirkten drei „Brummer“, zwei „Kracher“, je drei

„Donnerer“ und „Pfeifer“, zwei „Platscher“, zwei „Gluckerer“, ein „Toser“, zwei „Knarrer“ und ein „Schnarher“ bei einem futuristischen Konzert von Russolo und Marinetti im Mailänder Teatro dal Verme mit. Der Dichter berichtete: „Eine riesige Menge. Logen, Parkett und Ränge gestopft voll. Betäubender Aufruhr der Altmodischen, die das Konzert um jeden Preis stören wollten. Eine Stunde leisteten die Futuristen passiven Widerstand. Zu Anfang des vierten Stückes geschah etwas Außergewöhnliches: plötzlich sah man fünf Futuristen – Boccino, Carrà, Amando Mazza, Piatti und mich – von der Bühne herabkommen. Sie gingen durch das Orchester und griffen mitten im Kreis mit Hieben, Knüppeln und Spazierstöcken die Altmodischen an, die vor Dummheit und herkömmlicher Wut wie betrunken waren. Die Schlacht dauerte im Parkett eine halbe Stunde, während Luigi Russolo unbewegt fortfuhr, seine neunzehn Lärmer auf der Bühne zu dirigieren.“

Dieses Konzert und weitere in Genua, London, Dublin, Wien, Moskau, Berlin und Paris erregten die Musikwelt. Ein kaum glaublicher Pressesturm setzte ein. So schrieb Georg Kaiser in der Berliner „Vossischen Zeitung“ vom 17. Mai 1913 eine glänzende Parodie; wenige Monate später war die Kunde von den Ereignissen bis nach Hinterindien gedrungen. 1915 erklangen einige „intonarumori“ gemeinsam mit einem Sinfonieorchester in Prateas Oper „L'Eroe“; 1921 genau so im Théâtre des Champs-Élysées in Paris, wo Russolo seines Bruders Antonio „Corale“ und „Il Cappuccino“ von Fiorda aufführte. Unter den Hörern waren Claudel, Milhaud und Strawinsky – den Prateas



einmal den „authentischen futuristischen Musiker Rußlands“ nannte. Ravel hatte vor, solche „bruitistischen“ Instrumente in einem seiner nächsten Werke zu gebrauchen, und zwei Jahre später dienten sie als Bühnenmusik zu Marinettis Drama „Die Feuertrommel“ in Prag. Daraufhin bestellte die Direktion des dortigen Nationaltheaters zwölf „intonarumori“. Auch später arbeitete Russolo noch für die Bühne und steuerte 1929 mit vier „intonarumori“ Donnerrollen, Windbrausen, Wassergurgeln, Hundegebell und Wolfsgescheul zu einer Schüleraufführung der Märchenkomödie „La Sagra del Bosco“ von A. Tongiorgio in Mailand bei.

Indessen hatte er zu dieser Zeit schon ein „*rumor-armonio*“ konstruiert, ein Hebelinstrument in Form und Größe eines Harmoniums, das sieben verschiedene Geräusche auf zwölf verschiedenen Stufen, aber auch die dazwischenliegenden Werte, ertönen lassen konnte. Patente, die er sich 1920 in Deutschland, 1921 in Frankreich und 1921 und 1925 in Italien sicherte, scheinen mit dem „*rumor-armonio*“ in Verbindung zu stehen. Am dritten Modell begleitete er 1927 in Paris eine futuristische Pantomime im Théâtre de la Madeleine und gab ein Konzert im Konferenzsaal der Sorbonne. Zwei Jahre später erklang es in einem weiteren Konzert mit futuristischer Musik, zu dem Edgar Varèse — der dann in seinem eigenen Schaffen diese Anregungen vielseitig verwertete — eine Einführung sprach. Von ihm stammt auch ein begeistertes Gutachten über das „*rumorarmonio*“ oder — wie es in Frankreich hieß — „*Russolophone*“. Ein anderes Gutachten verfaßte Honegger.

Doch plötzlich brach die günstige Entwicklung ab. Die industrielle Herstellung und Verbreitung des Instrumentes scheiterte, so daß Russolo enttäuscht nach Italien zurückreiste. Sowohl das „*rumorarium*“ als auch die meisten „*intonarumori*“ blieben in Paris, vermutlich als Pfand. Die näheren Umstände sind noch ungeklärt. Der Futurist floh entmutigt in ein kleines Dorf am Lago Maggiore und widmete sich wieder der Malerei — nun einem gestochenen Klassizismus mit magischem Unterton. 1942 begann er noch einmal mit dem Bau eines mikrotonalen Klaviers, das aber Fragment blieb. Unglücklicherweise vernichtete der Krieg alle seine Instrumente und damit sein musikalisches Lebenswerk. Russolo hatte noch erleben müssen, daß sich viele Freunde von der futuristischen Bewegung absetzten und daß Marinetti selbst mit dem Faschismus paktierte und die Musik des Flugzeugmotors als tönendes Symbol eines neuen imperialen „*robur romanum*“ verherrlichte. Mit philosophischen und okkultistischen Problemen beschäftigt, starb Russolo unbeachtet am 4. Februar 1947.

Eines Tages wird es notwendig sein, nach den Auswirkungen des musikalischen Futurismus und besonders der Gedanken Russolos auf unsere heutige Zeit zu fragen. Die Antwort wird vermutlich einige Überraschungen mit sich bringen. Vorder-

hand genügt die Feststellung, daß die futuristische Musik und ihre Theorie nichts von einer naturalistischen Geräuschkopie im Sinne des spätromantischen sinfonischen Gedichts wußten. Das neue akustische Material ist stilisiert verwendet worden, seiner vordergründigen Bedeutung entbunden, als Symbol eines neuen Lebensgefühls, als „Urschrei“. Der Futurismus hat nämlich nicht nur einen weiteren Hörraum entdeckt und die Emanzipation des Geräusches gefördert. Viel mehr als eine zeitgenössische Stilrichtung war er der Ausdruck eines zeitgenössisch fundierten Daseins, „Zeitgeist“ mit anderen Worten, überdies Verkündung einer neuen Psychologie, genau genommen wohl auch Zeugnis einer immanenten Religiosität mit engen Beziehungen zu einem dämonologischen Weltbild . . . Die Maschine als ungefährer Fetisch und Antrieb zu künstlerischer Äußerung: ein unerhörter Gedanke für den spätromantischen Menschen. Und so ist die futuristische Kunst dann in Vergessenheit geraten, denn sie war unbequem, attackierte, schockierte. Indem sie aber das Wesen der Maschine besang, überwand sie die Maschine, und durch diesen Sieg war dem Menschen seine Gültigkeit zurückgeschenkt.

## Futurismus in der Karikatur

"Il Numero", Turin 1919





## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„La Revue Musicale“, Paris, Sondernummer „Konkrete Musik“.

Das unter der Leitung des Begründers der „Konkreten Musik“, Pierre Schaeffer, zusammengestellte, 140 Seiten umfassende Heft führt den allgemeinen Titel „Vers une musique expérimentale“ und bringt zunächst, in Form eines Offenen Briefes an den Verleger, einen Rückblick Schaeffers auf das seit 1953 von ihm und seiner Gruppe Geleistete. Im Innern des Heftes gedenken er und Philippe Arthuys ausführlich der früheren Vorarbeiten in Frankreich und Deutschland. Des weiteren wird die „experimentale Musik“ im allgemeinen betrachtet: Tendenzen der jüngsten Musik (Pierre Boulez), Tendenzen der Konkreten Musik (Antoine Goléa), elektronische Musik (Herbert Eimert), „Tape Music“ (Wladimir Ussachewsky), „Über das Orchester hinaus“ (Hermann Scherchen), Exotische Musik (Robert Barras), Ton und Bild (Enrico Fulchignoni), Zur Ästhetik (Raoul Husson), Ton und Raum (Jacques Poullin), Musikmaschinen (André Moles), Gedanke und Instrument (Philippe Arthuys), Arbeitsbericht der Groupe de Recherches de Musique concrète.

„La musique dans le monde“, Paris, Januar 1958.

In der dritten Nummer des neuen Informationsblattes des Conseil International de la Musique berichtet Igor Markevitch über seine Dirigier- und Lehrerfahrten in Amerika. Luis Heitor Corrêa de Azevedo diskutiert die allgemeine Organisation des südamerikanischen Musiklebens.

„Arts et Spectacles“, Paris, Dezember 1957.

Eine Befragung von fast tausend Studenten nach ihren Lieblingskomponisten ergab die folgende „Rangordnung“: Beethoven, Mozart, Bach, Chopin, Liszt, Tschaikowsky, Vivaldi, Ravel, Louis Armstrong, Händel, de Falla und Sidney Bechet.

„Musica d'Oggi“, Mailand, Januar 1958.

Unter diesem Titel erscheinen ab 1958 die „Ricordiana“ und deuten damit schon eine gewisse neue Tendenz an. Neben dem sehr reichen Berichtteil des Heftes nennen wir noch aus dem Inhalt: eine Studie über Pierre Boulez von François Lesure und den Beginn einer Geschichte des Verlagshauses Ricordi von Claudio Sartori.

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, Januar 1958.

Für die variable „Metrik“ bedeutungsvoll ist der Aufsatz „Über die adäquate Notierung rhythmischer und metrischer Formen“ (Adolf Havlik). Kurze Würdigung von André Jolivet (Cécile Delahaye).

„Die Runde“, Zürich, Januar und Februar 1958.

Über das musikalische Leben in der deutschen Schweiz (Rudolf Kelterborn und Fritz Muggler). Willy Burkhard als Lehrer (Klaus Huber).

„The Score“, London, Februar 1958.

Über Reihenkombination (Peter Stadlen). — Irrtümer und Fehler in den Druckausgaben alter und neuer Meisterwerke (Norman del Mar); an neuen Werken werden behandelt: Ravels „Daphnis und Chloé“ und Schönbergs Erste Kammer-Symphonie. — Bericht über die Arbeit im Mailänder „Studio di Fonologia“ (Marc Wilkinson).

„The Musical Quarterly“, New York, Januar 1958.

Analytische Berichte über die folgenden Uraufführungen: Konzert für großes Orchester von Alvin Etler (Cleveland), Toccata für Orchester von Paul Creston (Cleveland), die Oper „The Sweet Bye and Bye“ (New York), Klavier-Fantasie von Aaron Copland (New York). — Ausführliche Analyse der „Nones“ von Luciano Berio (Reginald Smith Brindle).

„Chord and Discord“, New York, Sammelheft 1958.

Die Zeitschrift widmet sich vor allem der Förderung des Schaffens von Bruckner und Mahler, womit sie allerdings auch im Sinne ihres Untertitels — A Journal of modern musical progress — für die Neue Musik in Amerika Pionierarbeit leistet. Aus dem reichen Inhalt des 120 Seiten starken Heftes heben wir hervor: Erinnerungen an Mahler (Klaus Pringsheim). — Mahler und Freud (Donald Mitchell). — Bruckner contra Brahms und Mahler contra Strauss (Warren Storrey Smith). — Ferner die Berichte über die Aufführungen von Strawinskys „Canticum sacrum“ und Orffs „Carmina burana“ durch Stokowski auf dem Empire State Music Festival in Ellenville, New York.

„Musikrevy“, Stockholm, Januar 1958.

Über das Musikleben in Göteborg (Erik Petersson). — Über die Pflege der Kammeroper in Stockholm (Svet Svanholm).

„Mens en Melodie“, Utrecht, Februar 1958.

Über die kontrapunktische Technik Béla Bartóks (Jos. Wouters).

„Muzyka“, Warschau, Winter 1957.

Gestaltprobleme in der 7. Symphonie von Schostakowitsch (Elzbieta Dzielowska). — Über neue Harmonik (Josef M. Chominski).

Willi Reich

### PAUL HINDEMITH

#### Zeugnis in Bildern

100 Seiten · 87 Bildtafeln

Pappband mit Schutzumschlag DM 9,60

SCHOTT

Eine Chronik mit Lichtbildern, Zeichnungen, Karikaturen, Manuskripten, Pressestimmen und anderen Zeitdokumenten, mit biographischen Daten und einem vollständigen, chronologischen Werkverzeichnis und einer Einführung von Heinrich Strobel.



## »König Hirsch« in neuer Version

Trotz kleiner, im letzten Bild massiver Störungsversuche wirkte Hans Werner Henzes „König Hirsch“ in der leicht verkürzten neuen Fassung mit unveränderter Kraft. Die Musik hat in ihren besten Teilen den Reiz des natürlich Zugelassenen; sie ist nicht durch Dogmensiebe gelaufen, sondern Ergebnis einer spontanen Spielfreude. Das Prinzip der Sicherung in vielen Schichten, dramatisch wie absolut musikalisch, hat Henze von Alban Berg übernommen. Bei solcher barocken Überfülle an Material wirkt es sich als eine Ordnung durch Selektion aus.

Gewiß hatte schon die Uraufführung 1956 eine durch Selektion stark verkleinerte Fassung gezeigt. Die neue Gestalt, die Horst Goerges und Richard Kraus in mehrwöchiger Zusammenarbeit mit Henze (allerdings wohl ohne den Librettisten Heinz v. Cramer) hergestellt haben, folgt dem Willen zur Verdeutlichung. Statt der Zersplitterung des Brautwahlbildes (1. Akt) in viele kleine Szenen wird jetzt eine Auflösung der Dirne Scollatella in erst vier, dann ein ganzes Ballettkorps von Mädchen gezeigt; ein Strich der Uraufführung konnte so aufgehoben werden. Das mystische Halbdunkel um Figuren wie den Träumer Checco und den Mörder Coltellino wird erhellt, indem sie sich nach bewährtem Komödienrezept vernehmlich vorstellen. Überhaupt wird vieles gesagt und unterstrichen, was in Cramers Text erraten oder gefolgert werden mußte. So groß die Schwächen und dramaturgischen Ungeschicklichkeiten dieses Textes aber waren, hat er doch seine poetischen Vorzüge; und mitunter ist diese Poesie durch den rationalisierenden Eingriff entstellt. Gleichviel: es geht hier um ein Schauspiel. Und das hat an Transparenz gewonnen, seit man erfährt, wie und warum der enttäuschte König im Wald Hirschgestalt annimmt, schließlich aber, nochmals enttäuscht, den Wald wieder verläßt und zu Stadt und Braut heimkehrt. Der Gegensatz von Tier und Mensch wird auch im Walddialog der sechs Clowns erkennbarer. Dabei ist einige inspirierte Musik von Henze gewonnen worden, vor allem in der Papageien- und der Verwandlungsszene.

Merkwürdigerweise ist eine Schwäche des Stücks in dieser Version nicht nur unverändert geblieben; sie erschien sogar störender. Es ist die Unverständlichkeit vieler Textstellen. Ihre Ursachen liegen teils in der Lautstärke des (mit betörender Koloristik behandelten) Orchesters, teils einfach in der gewagten Prosodie. Da wären Retuschen noch zu wünschen.

Die Berliner Aufführung hat szenisch (durch Mitwirkung Ernst Poettgens, der teilweise, besonders im zweiten Akt, die Steckelsche Regie stark antastet) an Klarheit ebenso gewonnen wie der Text. Richard Kraus ordnet eindringlich und mit Enthusiasmus den Klang von Orchester und Stimmen. Er wird bei weiteren Aufführungen stärker auf Textdeutlichkeit achten müssen. Nicht nur bei Tomislav Neralic (Statthalter), der schlechthin unverständlich blieb, sondern auch bei

Sandor Konya (König) und selbst bei Helga Pilarczyk; sie alle singen in den dynamischen Grenzregistern. Die Phonzahl der Aufführung könnte überhaupt leicht um ein Viertel verringert werden. Krebs als Checco und Martin Vantin als Coltellino waren in jeder Silbe zu verstehen, hatten freilich auch weniger orchestrales Handicap. Nora Jungwirth machte mit schneidend scharfen Koloraturen und Fortissimi aus der Scollatella eine Coltellina.

Die Städtische Oper hatte sich mit fast servilem Eifer um die Generation der weiblichen und sozusagen männlichen Backfische bemüht; ein Aufsatz im Programmheft attestiert den Radaumachern „freien, regen Geist“, und die Premiere ist wattiert mit Hunderten von Käufern der lächerlich verbilligten Karten, die das „Theater der Schulen“ ausgibt. Vergebene Liebesmüh! Oben sitzen sie, haben vielleicht mit den Schulkameraden gewettet, daß sie keine Angst haben werden; da hört man klimmernde Geräusche, Zwischenrufe, Gelächter, daß die zarte Finalszene kaum mehr zu vernehmen ist.

Kaum ist der Vorhang zu, fängt der Rummel an: Pfiffe, Buhgebrüll, an dem sich der Applaus entfacht. Unterschiedslos werden die Sänger und der Dirigent mit Pfuirufen bedacht. Zur Ehre der Jugendlichen muß allerdings gesagt werden, daß ihre Mehrheit sich beifällig verhielt, wogegen ein alter Mann im ersten Rang seiner Empörung mit Teenager-Temperament Luft machte.

H. H. Stuckenschmidt

### Uraufführungen in Bremen

Im letzten Musica-viva-Konzert mit dem inzwischen aufgelösten Radio-Bremen-Orchester hat Siegfried Goslich ein interessantes modernes Werk aus der Taufe gehoben: die Symphonie von Frank Wohlfahrt. Es handelt sich um eine selbständige „Symphonie“ zu einem Sprech-Oratorium „Gott und Wolf“ mit der Geschichte Sauls, Davids und Goliaths. Die fünf Sätze dieser Symphonie sind gleichsam als Zwischenspiele des biblischen Dramas zu verstehen und tragen bildhaft ansprechende Titel, wie „Saul und David“, „Die Harfe Davids“, „Goliaths Verhöhnung Gottes“ und andere. Ohne solche Hinweise würde ein unvorbereiteter Hörer schwerlich auf den alttestamentarischen Vorwurf des Geschehens kommen. Wie überhaupt mit Einschränkung zu vermerken ist, daß jener symphonische Teilausschnitt aus dem abendfüllenden Gesamtwerk kein abschließendes Urteil ermöglicht.

Bei aller vergeistigten Haltung und kontrapunktisch imposanten Durchführung, die in der majestätischen Passacaglia des fünften Satzes („Davids Krönung“) gipfelt, bleibt diese Musik allzu „grau in grau“ und





HANS WERNER HENZE,

dessen 2. Suite aus „Ondine“ kürzlich in Mannheim unter Herbert Albert uraufgeführt wurde.

drängt überwiegend zu szenischer Darstellung. Daran ändern auch nichts einige ausdrucksvoll durchlichtete Dialoge der Partitur und die thematische Prägnanz, welche besonders das „Kampflied der Philister“ auszeichnet. Für sich betrachtet, wirken die fünf Sätze zu langatmig, im einzelnen zu wenig kontrastreich und instrumental vielfach überladen, namentlich im massierten Blechbläserklang.

Im zweiten Philharmonischen Konzert gelangte ein neues Werk von Werner Thärichen zur Uraufführung, das Orchesterstück Opus 23. Es trägt im Untertitel der Partitur die Bezeichnung „Berlin 1952“. Dies mag, nach dem einleitenden „Befreiungschoral“ mit durchtönendem Glockenton zu urteilen, programmatisch deutlich sein. Auch in dieser Komposition beweist Thärichen, daß er über großes technisches Können verfügt und hervorragenden Klangsinn besitzt. Im großen und ganzen vermißt man bei dem rhythmisch komplizierten Stück etwas die thematische Einprägsamkeit und die persönliche Note. Besinnliche Episoden wechseln mit kapriziösen Intermezzi, unter denen das turbulente Presto (vor dem gedämpft verhallenden Epilog) in musikalischer Ursprünglichkeit anspricht. Unter der überlegenen Leitung von Heinz Wallberg wurde der Novität eine ausgezeichnete, allen virtuosen Anforderungen gerecht werdende Wiedergabe durch das Philharmonische Staatsorchester zuteil.

Ludwig Roselius

## „Agon“ in Düsseldorf getanzt

Als erste europäische Bühne wagte sich die Deutsche Oper am Rhein an das für zwölf Tänzer geschriebene Agon-Ballett von Igor Strawinsky. Balanchins apollinische Höhenmaßstäbe sind auf Otto Krügers Düsseldorfer Ensemble nicht anwendbar. Das noch sehr junge Ballett der Rheinoper, das vor einem Jahr nicht sehr glücklich debütierte, hat inzwischen viel dazu gelernt und ist nun so weit diszipliniert, daß ihm die Bewältigung der von Strawinsky geforderten Bewegungskurven des „reinen“ Tanzes wohl zuzutrauen war. Zu fragen bleibt freilich, warum man eine so gewichtige Erstaufführung nicht dem Wuppertaler Ballett anvertraut hat, wo die Garantie für eine einheitliche, Bild und Bewegung organisch zusammenfassende Inszenierung gegeben gewesen wäre. Gerade daran fehlte es in Düsseldorf. Der Bühnenbildner Dominik Hartmann begnügte sich mit einem phantasielos abstrakten Raum, der mit seiner tiefen, schrägen Decke gedrückt wirkte und Krügers bemühte Choreographie kaum zur Entfaltung kommen ließ. Aus dem spannungslosen Ganzen hoben sich die kontrapunktisch sorgfältig ausgeformten Ensembles hervor. Überzeugender noch gerieten die Konfigurationen der Gruppentänze, unter denen der Pas de deux von Rita van El und Herbert Brand durch harmonische Bewegung und figurale Phantasie hervorragte. Die Ergänzung bildeten Bartóks Tanzspiel „Der holzgeschnittene Prinz“ und Glucks pantomimisches Don-Juan-Ballett, in dem der gastierende Bonner Ballettmeister Marcel Luipart die Titelpartie mit der stoischen Ruhe eines blasierten Höflings tanzte, als sei ihm schon längst vor der Höllenfahrt der männliche Spaß an der Sache abhanden gekommen. Der junge Dirigent Reinhard Peters, der schon erheblich Besseres geleistet hat als an diesem Abend, kam über eine routinierte Wiedergabe nicht hinaus.

E.

## Egks „Revisor“ in Gelsenkirchen

Als erste der rheinisch-westfälischen Bühnen nahm sich die Gelsenkirchener Oper des jüngsten musikalisch-dramatischen Produkts von Werner Egk an. Aus Gogols Korruptionskomödie hat Egk eine komische Oper gemacht. Was man in Gelsenkirchen sah, lief auf das provinzielle Mißverständnis der drastischen Operette hinaus, so hingebend auch der frisch und intensiv musizierende Dirigent Ljubomir Romansky um den spezifischen Stil des Werkes bemüht war. Die Gelsenkirchener Oper verfügt für solche Aufgaben über ein gutes und vielseitiges Ensemble. Die Inszenierung von Rudolf Schenkl zeichnete die Kleinstadtfiguren mit der Schärfe der Karikatur und geriet dabei in die Nähe des Schwanks. Am wenigsten geprägt blieb der falsche Revisor von Erich Benke, der durch aufgedrehtes Lustspielgehabé ersetzt, was ihm an Charakterisierungskunst abging. Erst beim Mißverständnis der kräftigen Operettenwitzchen taut das Gelsenkirchener Publikum auf.

E.



## Kassel sieht Hindemiths neuen »Cardillac«

Eine Oper von der Größenordnung des Kasseler Staatstheaters wird sich angesichts eines der Moderne gegenüber vorwiegend in Abwehrstellung verharrenden Publikums Experimente auf dem Gebiet des zeitgenössischen Musiktheaters versagen müssen. Intendant Hermann Schaffner hat sich daher entschlossen, in jeder Spielzeit wenigstens ein Werk der „klassischen“ Moderne zu bringen, das sich im Laufe der Jahrzehnte und in einigen Dutzend Inszenierungen an großen und kleinen Bühnen bewährt hat, so daß es auch von einer sehr energischen stockkonservativen Minderheit, die überall den Verantwortlichen das Leben schwermacht, kaum zurückgewiesen werden kann. Das ist ein kaufmännisch durchaus vertretbarer Standpunkt, denn welcher Intendant wäre nicht bemüht, mit seinem Etat und seinem Publikum auszukommen. Von Schaffner wird dabei aber noch ein anderes Ziel verfolgt, ein, wenn man so will, erzieherisches: er will, was in den dreißiger Jahren verboten und nach dem Kriege weitgehend versäumt wurde, jetzt nachholen, die Neuinszenierungen der großen Meisterwerke der ersten Jahrhunderthälfte, besonders der zwanziger Jahre, um dadurch den Boden zu bereiten für Kompositionen aus jüngster Vergangenheit. So wurden u. a. 1953 Hindemiths „Mathis“, 1954 Bergs „Wozzeck“, 1955 Einems „Dantons Tod“ und Egks „Zaubererge“, 1956 Schoecks „Penthesilea“ herausgebracht; Orffs „Kluge“, Milhauds „Armer Matrose“ fügten sich leicht ein. Da es sich um ein, höchstens aber zwei Stücke pro Saison handelt, wird man hier natürlich noch sehr, sehr lange warten müssen, bis Werke wie Klebes „Räuber“, Fortners „Bluthochzeit“, Henzes „König Hirsch“ — um nur einige zu nennen — auf dem Spielplan erscheinen. Man wird das bedauern, aber wohl nicht ändern können. So verschwand denn auch Strawinskys „Raké's Progress“ nach zwei Ankündigungen still in der Versenkung. Lediglich mit Liebermanns Riesenerfolg „Schule der Frauen“ will man noch in dieser Spielzeit herauskommen. Auch die Absicht, Bartóks „Herzog Blaubart“ und „Wunderbaren Mandarin“ aufzuführen, ließ sich nicht realisieren.

Mit diesen roh skizzierten Gegebenheiten ist also in Kassel zu rechnen; alle Bemühungen, auch die Mithilfe der Presse, haben keine nennenswerten Erfolge

gehabt. Im Zuge dieser Theaterpolitik fiel jetzt Paul Hindemiths „Cardillac“ an, natürlich (und leider) in der Neufassung von 1952. Besetzungsschwierigkeiten gab es so gut wie gar nicht. In Egmont Koch stand ein Cardillac zur Verfügung, der im Sinne Hindemiths gefährlicher Dämon und zugleich angesehener Bürger in der Gestalt einer künstlerischen Kraftnatur ist, der sowohl stimmlich wie darstellerisch überzeugte, eine geradezu ideale Besetzung war, abgesehen von der Szene, da er in seiner Werkstatt nicht mehr die dämonische Besessenheit des Künstlers gegenüber seinem Werk zeigt, sondern ein weder Cardillac noch seinem Kasseler Darsteller anstehendes nervös-irres Gehebe. Daß nach den so glänzend gelungenen ersten Bildern einschließlich der Pantomime und der Theaterszene — beachtlich auf der Kasseler Behelfsbühne — der Schlußakt szenisch beträchtlich wieder abfiel in konventionelle Opernriten, in der Führung des solistischen Ensembles wie des im übrigen hervorragend singenden Chors (Einstudierung: Rudolf Duke), ist nicht recht erklärlich.

Eine „Sängerin“, wie sie Gerda Lammers herausbringt, wird man auch an den großen deutschen Opernbühnen nur schwerlich besser finden können. Das Volumen ihrer Stimme und die faszinierende Intensität ihrer musikalischen wie einer aus dem Intellekt geschaffenen szenischen Gestaltung machten ihre Partie in jeder Phase überzeugend. Ebenso überragte Horst Wilhelm als „Kavalier“ in einer wunderbaren Studie und mit einer bezaubernd leicht geführten Stimme. Kurt Schöfflers „Geselle“ hatte Kraft und Vehemenz.

In Lothar Baumgartens wirkungsvollen, gute Atmosphäre gebenden Bühnenbildern inszenierte Hermann Schaffner mit sicherem Gefühl für wirksame Szenen, für die realistisch-naturalistischen Partien. Paul Schmitz am Pult des sich große Mühe gebenden Orchesters zeichnete mit kundiger Hand und wachen Sinnen die komplizierte Partitur nach, erfaßte die instrumentalen Feinheiten und polyphonen Formen absolut klar in ihrer Linienführung und bemühte sich sehr um eine ebenso überzeugende klangliche Realisierung. Die Anwesenheit des Komponisten hat alle Mitwirkenden sichtlich angefeuert, und sie waren stolz, daß sich Hindemith vielmals mit ihnen vor dem Vorhang zeigte. BM

## Münchener Musica viva zwischen Expression und Struktur

Im dritten Musica-viva-Konzert wurden Webern und Strawinsky mit je einer Bach-Bearbeitung und einer Kantate einander gegenübergestellt. Webern versucht in der „Ricercata“ aus dem „Musikalischen Opfer“ die Struktur der Bachschen Fuge durch eine ständig wechselnde Aufteilung einzelner Motivteile auf verschiedene Instrumente deutlich werden zu lassen, gerät dabei jedoch in bedenkliche Nähe einer bunten romantischen Kolorierung. Strawinsky gibt sich in seinen Choral-Variationen über das Weihnachtslied

„Vom Himmel hoch da komm ich her“ nach außen hin zwar freier als Webern — er verändert sogar die Aneinanderfolge der Tonarten und fügt kontrapunktische Einbettungen neuer motivischer Partikeln hinzu —, bleibt jedoch in der Klarheit seiner orchestralen Gliederung der Strenge der Bachschen Linienführung adäquat. Die Verschiedenheit der Chorbehandlung bei Strawinsky und Webern wurde durch die Gegenüberstellung der „Psalmensymphonie“ mit Weberns Kantate „Das Augenlicht“ evident: bei Strawinsky eine



monumentale Feierlichkeit und fast archaische Strenge des Chorklangs, der immer tonal, meist sogar diatonisch gebunden ist, bei Webern eine auf esoterischen, lyrischen Ausdruck zielende Differenzierung, die atonal seriellen Konstruktionsprinzipien unterworfen wird. Zwischen Webern und Strawinsky stand Luigi Nono mit seinen „Varianti“, musica per violino solo, archi e legni. Nonos Werk, eine restlose Durchorganisation nicht nur des Tonmaterials, sondern auch der Tondauer, Tonstärke, der Dichte in der Aufeinanderfolge der Töne, der Spielkategorie, des Tempos, der Taktgruppierung und Tonregister, wurde wie bei seiner Uraufführung auf den letzten Donaueschinger Musiktagen mit Zischen, Pfeifen und Beifall aufgenommen. Hermann Scherchen neigte in der „Psalmensymphonie“, insbesondere im Schlußteil, zu einem mystisch romantischen Zerdehnen der Tempi. Die Werke Webers und Nonos (mit dem Geiger Rudolf Kolisch) ging er jedoch mit einem geradezu fanatischen Impetus und der ihm eigenen vorbildlichen Partiturbeherrschung an.

Das nächste Musica-viva-Konzert wurde eröffnet mit der Uraufführung der Kammermusik für Jazzinstrumente von Wilhelm Killmayer, geschrieben im Auftrag der Bayerischen Akademie der Schönen Künste. Was uns den Jazz so liebenswert macht, die Unmittelbarkeit des Ausdrucks, das Spontane seiner Improvisation, die Eingliederung des Individuums in ein polyphones Zusammenspiel, dies alles ersetzt Killmayer durch ein intellektuelles Spiel mit einzelnen Jazzelementen. Dabei läßt er sich weniger vom Jazz selbst als von Werken im Jazzidiom beeinflussen, etwa von der „Geschichte vom Soldaten“ und vom Ragtime für elf Instrumente Strawinskys oder von gewissen Kompositionen Blachers, mit dem Killmayer das Aphoristische und Ausgesparte gemeinsam hat. Verglichen mit früheren Werken ist Killmayers Musik lockerer und interessanter, aber auch nervöser und künstlicher geworden. Etwas physiognomielos wirkten „Recitativo and Aria“ für Cembalo and Orchestra von Roman Haubenstock-Ramati. Dem Orchester, das sich bemüht, konkrete Musik mit traditionellen Instrumenten nachzuahmen und das mit dem übermäßigen Gebrauch von Flageolet, Glissando und Tremolo eine etwas billige Sphärenmusik-Atmosphäre schafft, tritt ein Cembalo gegenüber, das sich unermüdlich in konventionellen Bewegungsläufen ergeht (Solist: Frank Pelleg). Wolfgang Fortner gestaltet in seiner Kantate „The Creation“ einen ungewöhnlichen Stoff mit ungewöhnlichen Mitteln. Er vertont „A Negro Sermon“, „Eine Neger-Predigt“, des amerikanischen Negerdichters James Weldon Johnson. Mit einer lapidaren Ausdruckskraft und naiven Anschaulichkeit erklärt Johnson die Welterschöpfung aus einem Einsamkeitsgefühl Gottes. Fortner formt den Stoff mit komplizierten modernen und nicht minder komplizierten archaischen Techniken, verbindet modernes Zwölfton-System mit den isorhythmischen Finessen des ausgehenden Mittelalters. Dietrich Fischer-Dieskau war der ausdrucks-mächtige Gestalter des Textes, der mit seiner gewaltigen Stimme auch gegen die etwas monotone Dichte des Fortnerschen Orchestersatzes ankam. Einer tumultuös-heidnischen Sinnlichkeit verschreibt sich André Jolivet in seinem „Concerto pour piano et orchestre“. Er entfesselt einen Orchestersturm von beängstigender Wucht, peitscht unsere Sinne und Nerven mit üppigen, schwülen und rauschhaften Klangwirkungen auf, ist maßlos in der Entfaltung von lärmender

Rhythmik und massiv übereinandergetürmter Harmonik. Gegenüber der heute im Vordergrund stehenden Tendenz zum Strukturellen vertritt Jolivet mit einer fast bis ins Indiskrete reichenden Konsequenz das entgegengesetzte Extrem einer Expression um jeden Preis. Bewundernswert, wie Yvonne Loriod den Klavierpart mit nie versagender Kraft und Intensität herunterhämmernt. Abschluß des Konzertes war die Tanzsuite aus „Das Nusch-Nuschi“. Dieser skandalumwitterte Einakter Paul Hindemiths aus dem Jahre 1921 ist bekanntlich ein Spiel „burmanischer Mariotten“ um ein exotisches Fabelwesen, das halb Ratte, halb Kaiman, ein Sinnbild geschlechtlicher Lust ist. Die Handlung läßt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig. So gibt es eine Liebezscene, in der ein püffiger Diener abwechselnd mit den vier Frauen der burmanischen Majestät hinter einem Paravent verschwindet, während zwei dressierte Affen die unzweideutige Handlung mit geilem Gekreis melodramatisch begleiten. Wer von der Musik allerdings eine aufreizende Sinnlichkeit erwartet, wird enttäuscht. Sie ist charakteristisch für den spontanen Musizierelan des jungen Hindemith, ist witzig instrumentiert, frech parodistisch im Stil und huscht in prickelnden Rhythmen leichtfüßig vorüber. Rudolf Albert war der stilkundige und rhythmisch sichere Dirigent der verschiedenartigen Werke.

Helmut Schmidt-Garre

## Eine Kleist-Oper für den Rundfunk

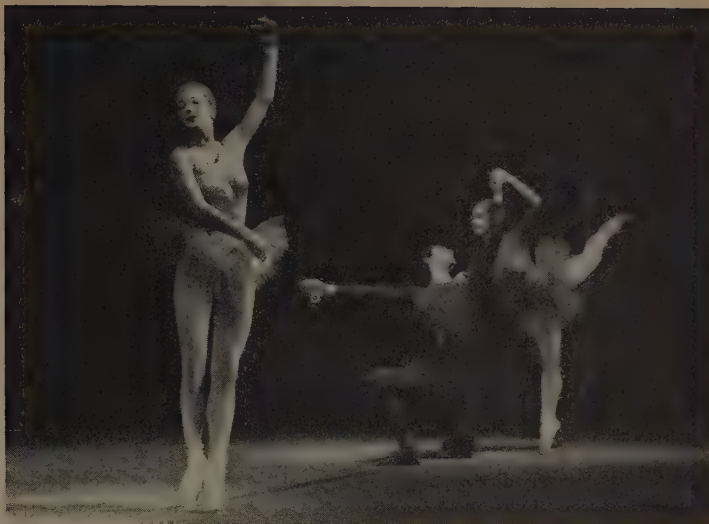
Unter den 1957 für den Bundesfilmpreis Ausgewählten war auch ein Mann der Neuen Musik, der Komponist Winfried Zillig. Sein Name wird sonst eigentlich nicht in der GEMA-Sparte „U“, Sektion Filmmusik, geführt. Zillig steht vielmehr, und nicht zu Unrecht, in dem Ruf, ein Zwölftöner zu sein. So konnte er bei den Damen und Herren vom Filmkomitee auf Nachsicht rechnen, als er der Pokalverteilung in Berlin fernblieb — der Dornick-Film „Jonas“, für den er die Musik geschrieben hatte, wurde ohnehin dekoriert — und stattdessen am selben Tage im Hamburger Funkhaus ein neues Werk vorführte: seine im NDR-Auftrag geschriebene Funkoper „Die Verlobung in St. Domingo“ nach der Novelle von Heinrich von Kleist.

Der langjährige Rundfunkdirigent und vielbeschäftigte Hörspielkomponist Winfried Zillig ist kein Neuling vor Mikrofonen. Als Mann der Praxis hat er bei seiner Kleist-Oper auf funkische Erfordernisse nach eigener Aussage „weitgehend Rücksicht“ genommen. Andererseits ist sein Auftragswerk so experimentell geraten, wie der um neue Formen bemühte Rundfunk es sich nur immer wünschen kann. Das beginnt beim Stoff, vor dem auch ein Funkmann wie Ernst Schnabel anfangs seine Bedenken hatte. Zilligs Textfassung überzeugte jedoch. Diese Bearbeitung, die einer Kürzung gleichkam und lediglich indirekte Rede in direkte auflöste, wies die Kleist-Novelle sogar als über-raschend funkgerechte Vorlage aus. Die Erzählung schlägt immer dann, wenn eine dramatische Situation vorbereitet wird, in Rede und Gegenrede um, die auf dem jeweiligen Höhepunkt der Spannung jedoch rasch wieder zum Erzählerton absinkt; Kleist kannte sich in der Wirkung des „understatement“ also schon aus.



**Strawinskys „Agon“  
in Düsseldorf**

*Pas de Trois mit  
Tatjana von Gottschalk,  
Karen Otte und  
Stevan Grebeldinger*



Entsprechend hat Zillig die Komposition gegliedert: in einzelne Opernszenen, die durch den weder rhythmisch noch in der Tonhöhe fixierten Sprechpart verbunden werden. Auch die innere Ordnung leitet sich aus dem Stoff her: die Struktur der Zwölftonkomposition, die auf zwei Reihen basiert, darunter einer rhythmischen, die, von Negertrommeln zum Klingen gebracht, für das schwarzhäutige Element der Kleistschen Story von Liebe und Tod auf Haiti steht. Diese durchaus „gegenständliche“ Art der Kolorierung zeigt an, wie furchtlos vor Quasi-Klangnaturalismen und milieu-andeutenden Effekten der Komponist mit der seriellen Technik schaltet. Die Verlautbarungen des Kammerorchesters (dessen sozusagen total dodekaphonisierte Besetzung mit je zwölf Streichern, Bläsern und Schlagzeugen das Zunftfährchen aber wohl doch zu sichtbar in den Wind hängt) bewegen sich zumeist auf dem schmalen Grat zwischen Abstraktion und schildernder, zur Assoziation zwingender Klang-„kulisse“, die der vielerfahrene Funkkomponist Zillig behende zu bedienen versteht. Das schafft einen anderen Gegensatz, einen stilistischen Spannungszustand und damit eine „Schwebung“, die dieser Funkoper vielleicht nur zugute kommen kann. Genaueren Aufschluß darüber wird freilich erst der Eindruck am Empfänger geben. Dann wird sich erweisen, ob diese durchaus eigenwillig variierte Art des üblichen Alternierens von gesprochenem und — zumeist im Parlando-Stil — gesungenem Wort mit rein instrumentalen Partien sich auch ohne die optische Stütze, wie die Studioaufführung sie gab, zum Ganzen zusammenfügt; wieviel von der instrumentatorischen Klein-

und Feinarbeit und dem auffallend starken Bemühen um die Zwischentöne des Ausdrucks, um Nuancen also, vielleicht verlorengeht.

Das lenkt die Überlegung auf ein grundsätzliches Problem, das diese Uraufführung einer Funkoper im Studio — nach getaner Aufnahmearbeit wohl gemerkt — aufwarf. Zillig bezeichnet seine Auftragsarbeit für den Norddeutschen Rundfunk als den „Versuch einer echten Funkoper... ohne Seitenblick zum Theater“. Also hat er bewußt die optische Komponente verdrängt, die im Begriff „Oper“ doch allemal enthalten ist, die aber die rein akustische Gattung (Hör-) Funkoper so zwitterhaft macht. Es schien nun, als sollte durch die öffentliche Uraufführung ein Stück jener optischen Dimension, die man doch aufgeben wollte und mußte, zurückgeholt und damit ein Gefühl des Unbehagens vor dem Widerspruch „Funk=Oper“ kompensiert werden. (Wann wäre je ein neues Hörspiel „konzertant“, als öffentliche Lesung mit verteilten Rollen, zum erstenmal präsentiert worden?) Das Problem liegt also in der Sache selbst; vielleicht sollte deshalb den mitwirkenden Solisten der Hamburgischen Staatsoper (Maria von Ilosvay, Helga Pilarczyk, Toni Blankenheim, Arnold van Mill und Kurt Ruesche sowie dem Meistersprecher Bernhard Minnetti) nach viel entsagungsvoller Bandarbeit die Genugtuung einer geschlossenen halböffentlichen Aufführung gegeben werden — und den Kritikern ein erster Eindruck, der ein abschließendes Urteil über diese Funkoper zwar noch nicht zuläßt, aber die Hoffnung nährt, hier möchte ein Prix-d'Italia-verdächtiges Werk entstanden sein.

Klaus Wagner

## Studienpartituren zeitgenössischer Musik

Kammermusik · Orchester- und Konzertwerke  
Bühnenwerke

Kostenloses Verzeichnis durch jede Musikalienhandlung oder vom Verlag SCHOTT



## Begeisterung für »Mathis« in der Scala

Die erste Szene des „Mathis“ ist gleichsam symbolisch aufzufassen und läßt die Gründe erkennen, aus denen diese Oper als das theatrale Hauptwerk Hindemiths anzusehen ist, und überhaupt als eine der größten musikdramatischen Schöpfungen unserer Zeit. Es ist Ende Mai, Mittagszeit, heller Sonnenschein. Im Antoniterhof am Main malt Mathis und genießt die Wärme. Plötzlich wird das Hoftor aufgerissen; ein Mann stürzt herein, abgehetzt und am Kopf verwundet. Es ist Schwalb, der Führer des Bauernaufstandes. Von den feindlichen Truppen verfolgt, sucht er, gemeinsam mit seiner Tochter, Zuflucht. Als er den in seine Arbeit vertieften Maler bemerkt, sagt er spöttisch: „Nein, ist das möglich! Man malt, das gibt es noch!“

So möchte in unserer Zeit die Außenwelt in die ruhige Ordnung der Kunst einbrechen und dieser soziale und politische Pflichten auferlegen, die sich aus der Solidarität der menschlichen Gesellschaft im Kampf gegen das Böse und die Ungerechtigkeit ergeben. Es sind die Forderungen des sogenannten „Art engagé“. Und in dieser ersten Szene scheinen die Kämpfe und Begegnungen des Lebens, die durch das aufgerissene Hoftor eindringen, tatsächlich die ruhige Klanggeometrie des Hindemithschen Kontrapunkts zu zertrümmern. Das Orchester wird mehrmals in dröhnenden Akkorden zusammengeballt, die wild gegen das dichte musikalische Gewebe anrennen, wie harte Stöße gegen ein versperrtes Ausgangstor.

Aber noch eine andere Szene ist offensichtlich symbolisch aufzufassen: es ist das sechste Bild, mit den Visionen des Mathis. Hier sehen wir das zweite Prinzip walten, das die künstlerische Gestaltungsweise Hindemiths zu beherrschen pflegt: „Sieh“, sagt Mathis in einer seiner allegorischen Darstellungen der himmlischen Harmonie, „wie eine Schar von Engeln ewige Bahnen in irdischen Wegen abwandelt!“ So kreisen die Töne der gewaltigen Partitur Hindemiths in den geistig vorgezeichneten Bahnen des akustischen und tonalen Systems des Komponisten. Auch sie könnten das sagen, was am Schluß dieses Bildes Mathis und der Erzbischof von Mainz, Kardinal Albrecht, gemeinsam verkünden. „Dem Kreis, der uns geboren hat, können wir nicht entinnen, auf allen Wegen schreiten wir stets in ihn hinein.“

„Mathis der Maler“ lebt zwischen diesen beiden entgegengesetzten Polen. In keinem anderen Werk, seit der stürmischen Epoche der „Kammermusiken“, hat Hindemith so sehr dem Ansturm der äußeren Welt, dem dionysischen Drange der Lebenskräfte nachgegeben. Und gleichzeitig hat er schon das Gesetz gefunden, das von da an immer strenger sein künstlerisches Schaffen beherrschte und ihn zum Bekenntnis einer mittelalterlichen Weltanschauung nötigte: die notwendige Einbeziehung des einzelnen in die universale Ordnung, von der in dieser Welt die Musik Bild und Widerschein ist.

„Mathis der Maler“ lebt in dieser Polarität zwischen Ordnung und Leben, und die Art der Ausführung kann den Akzent auf eines jener beiden entgegengesetzten Prinzipien verlegen. So kann die Oper je nach der Ausführung ganz verschieden erscheinen, je nachdem man besonderes Gewicht legt auf die planetarische Regelmäßigkeit der kontrapunktischen Umläufe oder auf die dramatischen Ausbrüche, die die historischen Figuren und die Menge im Verlaufe des szenischen Geschehens vollziehen. Beim Gastspiel der Stuttgarter Oper in Rom und bei einer von Mario Rossi vor zwei Jahren in Turin geleiteten Rundfunktung haben wir einen leidenschaftlichen, gewissermaßen romantischen „Mathis“ kennengelernt: eine Art grandioses historisches Fresko, auf dem Grunde züngelnder Flammen und wilder Kämpfe. In der großartigen Scala-Aufführung orientierte die Regie von Adolf Rott das Geschehen nach dem anderen Pol: nach dem einer hieratischen Zurückhaltung und der Unterordnung der menschlichen Leidenschaften unter ein allgegenwärtiges universales Gesetz.

In ihren hohen szenischen Anforderungen ist das Werk den Möglichkeiten der Scala durchaus angemessen. Die große Mailänder Bühne hat alle ihre Mittel für das Gelingen der Aufführung eingesetzt. Die stark mit Projektionen arbeitende Gestaltung der Bühnenbilder durch Robert Kautsky erwies sich als sehr erfindungsreich und wirksam. Das musikalische Gelingen war in erster Linie dem modernen Geiste und dem Feuer des Dirigenten Nino Sanzogno und der sorgsamsten Einstudierung der Chöre durch Norberto Mola zu verdanken. Als ausgezeichnete Darsteller der Titelrolle zeigte sich der Bariton Rolando Panerai, einer der begabtesten unter den in den letzten Jahren hervorgetretenen jüngeren Sängern. Ferner sind auf richtig zu loben: die Sopranistinnen Cesy Brogini (Ursula) und Aureliana Beltrami (Regina), die Mezzosopranistin Gabriella Carturan (Gräfin Helfenstein), die Tenöre Nicola Filacuridi (Kardinal Albrecht), Francesco Albanese (Capito) und Ferrando Ferrari (Schwalb) sowie der Bassist Cassinelli (Pommersfelden). Das Publikum wurde sich nach und nach der Größe der musikalischen Gestaltung bewußt und feierte den Autor und die Darsteller begeistert.

Massimo Mila

Aus dem Italienischen von Willi Reich

## Liebermanns Molière-Oper auch in Zürich ein großer Erfolg

Nach ihren Triumphen bei der Salzburger Uraufführung und bei den westdeutschen Premieren hat Rolf Liebermanns Oper „Die Schule der Frauen“ auch in der Heimatstadt des Komponisten ihre Fähigkeit bewiesen, ein großes Publikum unmittelbar anzusprechen



„Mathis der Maler“ in der Mailänder Scala

Von links nach rechts:  
Silvio Maionika (Riedinger),  
Paul Hindemith, Nino Sanzogno,  
Ceszy Broggini (Ursula) und  
Gabiella Carturan (Gräfin von  
Helfenstein)

und szenisch und musikalisch zu erheitern. Damit wurde — was nur wenigen zeitgenössischen Bühnenwerken gelingt — eine sehr anspruchsvolle Forderung erfüllt, und zwar — was noch weniger Opern unserer Zeit gelingt — ohne jede Konzession in dramaturgischer oder kompositionstechnischer Beziehung. In beiden Bereichen ging das Bestreben des Komponisten und seines Librettisten Heinrich Strobel dahin, den allmenschlich gültigen Kern der Handlung mit allen Mitteln musikalischen und szenischen Humors plastisch darzustellen und dem Zeitkolorit durch den sprachlichen Ausdruck und die instrumentale Stilisierung gebührend Rechnung zu tragen. Die vorbildlich deutliche Anlage der Gesangspartien trug auch hier wesentlich dazu bei, die Pointen des Textes und das Parodistische in der Gesamthaltung der Akteure entsprechend zur Geltung zu bringen.

Die von dem Dirigenten Hans Rosbaud geleistete feine Ausbalancierung des Musikdramatischen und des sich zu geschlossenen Formen verdichtenden Musizierens bestimmte die überzeugende klangliche Erscheinung der Aufführung, die im Gesanglichen und Darstellerischen in Eva Maria Rogner (Agnes), Willy Schönweiß (Arnolphe) und Erwin Deblitz (Molière) ihre stärksten Stützen hatte. Die Inszenatoren Hans Zimmermann (Regie) und Max Röhrlisberger (Bühnenbild) hatten die bisherigen Aufführungen noch um ein paar komische Details überboten; vor allem im Erscheinen des Vaters der Agnes, der aus Amerika herangeflogen kam und in einer Montgolfiere auf der Bühne landete, um als Deus ex machina das schwer geplagte Liebespaar zu vereinen. Durch eine Verlängerung des Logenraums war es gelungen, Molière und das über ihm thronende Spezialorchester auf der Bühne zu placieren und so dem persönlichen Eingreifen des Dichters erhöhte Schlagkraft zu verleihen.

Willi Reich

## Covent Garden und Liverpool modernisieren sich

„Die Gespräche der Karmeliterinnen“, wie die in Mailand uraufgeführte Oper von Francis Poulenc heißt, sind auch in London aufgeführt worden. Die Inszenierung hatte, wie seinerzeit an der Scala, Margherita Wallmann übernommen, die Bühnenbilder stammten wiederum von Georges Wakhevitch. Mit Ausnahme dieser beiden Gäste war aber die Londoner Erstaufführung ganz und gar das Werk einheimischer Kräfte — was um so rühmens- und dankenswerter ist, als die Covent-Garden-Oper sonst selbst für ihre Reper-toire=Aufführungen sehr oft auf die Mitwirkung auswärtiger Sänger und Sängerinnen angewiesen ist. Rafael Kubelik, der Generalmusikdirektor des Hauses, dessen übrige Leistungen am Dirigentenpult bisher noch vielfach schwankender und unsicherer Art waren, hatte diesmal für eine sorgfältig ausgewogene und musikalisch feinempfundene Aufführung gesorgt — wobei das Wort „feinempfundene“, das in anderen Zusammenhängen einen so zweifelhaften Beiklang annehmen kann, gerade der Wiedergabe dieser Oper angemessen sein mag. Gewiß, die in Geist und Gefühl leidenschaftliche Auseinandersetzung mit dem physischen und metaphysischen Problem der Angst, wie sie sich in Bernanos' Text von den „Dialogues des Carmélites“ andeutet, trat in der Londoner Aufführung zurück; der Titel der Oper lautet im Englischen denn auch nur noch „The Carmelites“. Aber liegen hier nicht auch die Grenzen der Poulencschen Musik selber, die weniger eine dramatische Darstellung als eine lyrisch zarte Umschreibung ihres eigentlichen Gegenstandes ist? Wie auch immer — die Aufführung dieses eindrucksvollen Werkes bedeutete zweifellos eine Belebung und Bereicherung im sonst so einförmigen und vielfach stagnierenden englischen Musikleben.



Diesem scheinen jetzt auch noch von anderer Seite und außerhalb Londons neubelebende Kräfte zuzuströmen. In Liverpool hat sich nach dem Beispiel und Vorbild der Münchener Musica-viva-Konzerte eine Gesellschaft gebildet, in deren Rahmen das Royal Liverpool Philharmonic Orchestra bisher drei Konzerte zeitgenössischer Musik gegeben hat. Bereits die dritte Veranstaltung dieser Serie, bei der unter der Leitung des jungen, durch seine Leistungen in Glyndebourne bekannt gewordenen Dirigenten John Pritchard Werke von Boris Blacher (Studie in Pianissimo), Karl Amadeus Hartmann (Konzert für Violine und Streichorchester) und Rolf Liebermann (Sinfonie) zu Gehör kamen, wurde vom Dritten Programm des englischen Rundfunks gesendet. Welch unmittelbaren Anklang und Zuspruch die Musica viva in Liverpool gefunden hat, ließ sich beim Abhören der BBC-Sendung ohne weiteres dem spontanen und lang anhaltenden Beifall des Publikums entnehmen. Wie schwierig und für England noch neuartig es andererseits ist, moderne Musik zu einem regelmäßigen und selbständigen Bestandteil britischen Musiklebens zu machen, mag man aus den Sätzen eines Kritikers ersehen, der den Titel dieser Konzerte folgendermaßen diskutierte:

„Gegen den Namen ‚Musica viva‘ lassen sich Einwände erheben, aber es ist schwer, eine zufriedenstellende englische Entsprechung dafür zu finden, denn die Worte ‚zeitgenössische‘ oder ‚moderne‘ Musik gelten immer noch als sicheres Abschreckungsmittel gegen Kassenerfolge, während die wörtliche Übersetzung ‚Live (or living) Music‘ für unsere englischen Ohren irgendwie farblos klingt.“

Um so erfreulicher ist es, daß sich der Versuch einer „Musica viva“ auch unter Beibehaltung dieses Namens in der sonst nicht gerade musisch gesinnten Industrie- und Hafenstadt Liverpool schon nach kurzer Zeit so erfolgreich durchgesetzt hat.

*Friedrich Walter*

## Neue Werke und nicht ganz so neue Theorien in Alpbach

Das „Europäische Forum Alpbach“, veranstaltet vom Österreichischen College, hat sich inoffiziell ein Ziel von nicht geringem Anspruch gesetzt: nämlich Kultur und Politik zu kitten, wobei diese Begriffe nicht sloganhaft zu verstehen sind — was unweigerlich zu dem übelsten aller Slogans führen würde: Kulturpolitik —, sondern als das Geistige und das Reale. Hier ist das „Junge Österreich“ mit abstrakten Bildern, die zur „reinen Malerei“ zurückführen wollen und in der rücksichtslos-intuitiven Pinselführung des Geistigen schon fast entraten (daneben gibt es allerdings Surrealistenschicks von braver Grausigkeit und ganz zarte Handzeichnungen, denen nur schwarze Kontrastflecken das Harmlose nehmen), und dort wird über die Archaismen in der Literatur und in der Bildenden Kunst der Gegenwart gesprochen. Hier legen junge Komponisten ihre Arbeiten vor, andere Konzerte sind Bartók, Schönberg, Strawinsky und Hindemith gewidmet, dort werden Ideologien und „Mythen“ in der Musik behandelt. Das alles bleibt indes ästhetisches Ereignis. Weiterreichende Bezüge werden offenbar, wenn man den künstlerischen Ausdruck und die poli-

tisch-soziologischen Erörterungen — Diskussionen um die Chancen der europäischen Einigung, um die Krise der Stadt und Möglichkeiten ihrer Behebung — auf den Grundnenner unserer Lebenssituation zurückführt.

Theodor W. Adorno und Hans Heinz Stuckenschmidt suchten diese Situation zielstrebig anzusprechen. Adorno ging von der Verbindlichkeit des Schönberg'schen Kontrapunkts aus und wies mit warnendem Beiklang auf ein mögliches Ende der Kontrapunktik hin, das bei totaler kontrapunktischer Determination der Stimmen eintreten könne. „Daß Musik im Medium der positiven Negation — und das ist technisch genau der Kontrapunkt, an sich selbst schon zugleich Negation und Affirmation der Stimme, zu der er hinzugesetzt wird — hoffen darf, durch Versenkung ins Einmalige aus sich heraus mehr zu werden als das bloße ‚Da‘, ermangelt nicht allen Rechtsgrundes: auf tief verschlossene Weise ist alles musikalisch Subjektive, noch das pure Da der individuellen Komposition, selbst objektiv vermittelt.“ Stuckenschmidt zeichnete die Situation mit rhetorischer Lust am Beschreiben. Er gab „Kommentare zur Musik von Boulez, Nono und Stockhausen“ und sagte von der Elektronik, daß sie „den Komponisten vor völlig mythenfreie Phänomene“ stelle. „Mythos, Utopie, Ideologie — Elemente zur Erkenntnis der Gegenwart“: so lautete nämlich das oft ein wenig zwanghaft angesteuerte Generalthema dieser drei Wochen.

Bevor wir auf den musiktheoretischen Hauptbeitrag, die von Luigi Rognoni und Roberto Leydi, beide aus Mailand, durchgeführte Arbeitsgemeinschaft zu sprechen kommen, sei der Kreis der Konzerte abgeschnitten. Nach einem Chorkonzert des Wiener Akademie-Kammerchors unter Günther Theuring und einem Orgelkonzert von Anton Heiller mit der Sopranistin Laurence Dutoit, gab Jenő Takács einen Klavierabend mit Werken von Bartók, der in der Wahl der Stücke und im geistig-musikalischen Zugriff, gemessen an der Erscheinung des Komponisten, erheblich reduziert erschien. Dagegen ist Paul Jacobs für einen Abend mit dem gesamten Oeuvre für Solo-Klavier von Arnold Schönberg sehr zu danken: Höhepunkt war die Suite op. 25 in einer glasklaren Interpretation, während man sich in die rationale Art, in der Jacobs die „Sechs kleinen Klavierstücke“ op. 19 realisierte, erst einhören mußte. Über den Klavierabend von Robert Wallenborn ist nicht viel Gutes zu berichten: möglicherweise wäre Hindemith in den zwanziger Jahren mit einer so gleichförmig-motorischen Wiedergabe des „Ludus tonalis“ einverstanden gewesen, wenn er diese Stücke schon damals komponiert hätte...; in Strawinskys dreisätziger Sonate aus dem Jahre 1924 blieb die Gleichförmigkeit und steigerte sich der (unnötige) Pedalgebrauch, in der „Petruschka“-Suite häuften sich dazu noch technische Unzulänglichkeiten.

Der Abend junger österreichischer Komponisten verdiente dagegen Beachtung. Die meisten von ihnen gehören zu dem Schülerkreis von Karl Schiske (Wien), der sich allein dadurch, daß er offenbar keine stilistische Diktatur ausübt, ein gutes Pädagogenergebnis ausstellte. Alexander Sanders „Präludium, Fuge und Postludium“ ist die Gesellenarbeit eines 15jährigen unter Hindemith-Einfluß, Gösta Neuwirths Violin-Sonate ließ in den Ecksätzen Ansätze zu einer eigenen, zum Emotionalen tendierenden Sprache erkennen, Erich Urbanners Trio für Violine, Horn und Klavier

leidet zunächst unter dem bekannten seriellen Starrkrampf, interessiert dann aber durch die Führung der Instrumente. Ebenfalls in serieller Technik, aber wesentlich phantasievoller, gebärdete sich Friedrich Cerha mit „Deux éclats en réflexion“ für Violine und Klavier, nur wußte man nicht recht, ob nicht einige Klangeffekte vor der kompositorischen Idee vorhanden waren. Otto Zykan legte eine etwas kurzatmige Klavier-Sonatine aus dem Jahre 1956 und besser gearbeitete, aber noch recht „brave“ Klaviervariationen früheren Datums vor, die „Vier Stücke für Violine und Klavier“ von Gerhard Lampersberg sind ein „zahmer“ Webern, eine „Integration“ für Violine solo von Anestis Logothetis hat folkloristischen Einschlag, wirkte aber in der Faktur reifer als die anderen Stücke, vor allem im Hinblick auf zwei Arbeiten von Kurt Schwertsik, der mit seiner Begabung zu oberflächlich schaltet. Die Komponisten waren nicht immer die besten Interpreten ihrer Werke.

Rognoni hatte die Arbeitsgemeinschaft über „Ideologie und Mythos in der Musik“ auf der „Phänomenologie“ von Edmund Husserl aufgebaut: sie führt die Phänomene auf sich selbst zurück und will fremde Kriterien ausschließen. Analogien zu der „dialektischen Betrachtungsweise“ liegen nahe, doch Adorno verwahrte sich entschieden gegen solche Annahme, ohne die Unterschiede näher auszuführen. Interessant war Rognonis Auffassung von den „Mythen“: sie waren für ihn gleichbedeutend mit in sich geschlossenen Stilepochen oder Schemata, denen die (negative) Tendenz zur „Beschränkung“ anhafte; „Ideologie“ bedeute dagegen „Offenheit“. Das Zurückgreifen auf „Mythen“ (Strawinsky, Neo-Klassizismus usw.) bezeichnete er als einen Prozeß der „historischen Kristallisierung“. Auch die „Oper“ — bis zum „Tristan“ — sei ein „Mythos“: man mußte, ob man wollte oder nicht, an Adornos doch sehr ähnlich lautende Theorien denken. Innerhalb der gleichen Arbeitsgemeinschaft berichtete Roberto Leydi über seine Forschungen auf dem Gebiet der exotischen Musik, die darauf abzielen, die Substanz der „Expressionen“, die zur „Musik“ geführt haben, herauszuarbeiten und Parallelen zur neuen abendländischen Musik herzustellen.

Claus-Henning Bachmann

## Blick in die Zeit:

### Der Ton macht den Gentleman

Er hat recht bekommen, der Kritiker aus Frankfurt. Die 9. Zivilkammer des Landgerichts Köln hat die Klage einer Bielefelder Opersängerin abgewiesen. Auf diesem etwas ungewöhnlichen Weg hatte die Sängerin nämlich den Kritiker zwingen wollen, gewisse Ausdrücke zu widerrufen, die ihm in seiner Besprechung der Erstaufführung von Wagner-Regenys Oper „Der Günstling“ im Bielefelder Stadttheater — ich würde sagen: unterlaufen waren. Da las man etwas von einer „penetranten Kulissenreißerei“, von „wie am Spieß steckend gebrüllt“ und — summa summarum — daß die Künstlerin eine „undisziplinierte Sängerin“ sei. Was ein rechter Kritiker ist, der fürchtet nicht die

Gesetzbücher. Schließlich hat auch Don Quichotte die Windmühlen hurtig attackiert...

Und siehe da: die Jungfer mit der Waage und den verbundenen Augen warf sich dem tapferen Kritiker in die Arme. Das Gericht stellte fest, auf Grund des Paragraphen 193 des Strafgesetzbuches sei das tadelnde Urteil erlaubt. Jene Ausdrücke nämlich seien keine Tatsachenbehauptungen, sondern eben Werturteile, und der Widerruf von solchen könne nicht verlangt werden. Eines Menschen persönliche Meinung und Überzeugung sei sozusagen immun, ein juristisch erzwungener Widerruf also ungesetzlich. Alles andere blieb offen, auch die Frage, ob jener Paragraph überhaupt so weitläufig anwendbar sei und ob der Kritiker sich nicht etwa einer Beleidigung schuldig gemacht habe. Das heißt: im demokratischen Rechtsstaat ist das Werturteil gesetzlich geschützt. Ein Künstler, dem bestimmte Vokabeln einer Pressekritik — wertende Vokabeln, versteht sich — über die Hutschnur gehen, kann keinen juristisch fundierten Gewissenszwang ausüben. Die Presse ist frei... es sei denn, sie behauptet unwahre Tatsachen. Jüngst hatte Paul Henry Lang, renommierter Musikkritiker von New Yorks „Herald Tribune“, das Pech. Im ersten Akt von „La Traviata“ sangen Maria Meneghini Callas und der Tenor Daniele Barioni ihr Duett und vergriffen sich ein wenig in der Tonhöhe. Lang notierte: „... sie schienen fast im Schoß des Dirigenten landen zu wollen.“ Darob brach lautes Geschrei aus. Leonard Bernstein warf ihm vor, er könne hoch und niedrig nicht unterscheiden, und die dreitausend Besucher der Metropolitan-Oper hätten Barioni alle zu hoch singen hören.

Was überrascht, ist das erstaunliche Niveau des Opernpublikums, nicht so sehr die Tatsache, daß sich der international geachtete Professor für Musikwissenschaft an der Columbia-Universität, Paul Henry Lang, vielleicht geirrt hat. Noch ungewöhnlicher will es uns Abendländern scheinen, daß kein amerikanisches Gericht angerufen wurde, um den Streit zu klären und gutachtlich und dokumentarisch zu erhärten, in welchen Details die Sänger falsch gesungen haben. Sie haben eben falsch gesungen. Ob hinauf oder herunter, ist gleich. Niemand klagte. Und auch fristlos entlassen hat man Paul Henry Lang nicht. Es hat lediglich ein bißchen Krach gegeben. Jetzt ist alles wieder beim alten.

Nicht so in unserem heimischen Fall. Die Sängerin hat auf eine Ohrfeige verzichtet und ist in die Berufung gegangen. Was will sie eigentlich? Doch nicht dem bedauernswerten Kritiker einen Maulkorb umhängen? Nein, sie will sich offenbar nur für die Schmach rächen. Allerdings wird ihr auch das Oberlandesgericht dabei nicht helfen können. Das Delikt steht in keinem Strafgesetzbuch verzeichnet. Die Vokabeln eines Kritikers sind nicht ein Produkt journalistischer Erfahrung, noch wissenschaftlicher Ausbildung, sondern Kronzeugen menschlichen Takts — für oder gegen ihn. Ist die Sängerin eine Dame — und diesen Ruf hat sie nicht durch handgreifliches Temperament aufs Spiel gesetzt —, dann darf der Kritiker getrost ein Gentleman sein und den volksnah-hemdsärmeligen Jargon zügeln.

Denn ein Gentleman überreicht der Dame Rosen — und rügt sie durch die Blume. ... =erg



## Neue Noten

Anton Webern: Konzert op. 24 (Universal Edition, Wien).

Dieses 1934 geschriebene Konzert zählt zu den meistgespielten Werken von Webern. Der Grund dafür dürfte wohl nicht nur in der praktischen Besetzung zu suchen sein, die einer Realisation entgegenkommt, sondern vor allem in der Reife und Meisterschaft, die Webern mit dieser Komposition erreicht hat. Es ist kein Konzert im traditionellen Sinne, da kein Instrument eine Vorrangstellung einnimmt. Alle neun Instrumente konzertieren in einer strukturellen Bezogenheit, wobei eine Intervallstruktur allen drei Sätzen zugrunde liegt und das ganze Werk zu einer größeren Formeinheit zusammenfaßt. Der zweite Satz gehört zu den subtilsten musikalischen Aussagen Weberns überhaupt. hjs

Franz Schmidtnr: Orchesterstudien für Violine (Edition Sikorski, Hamburg).

Orchesterstudien gehören zum selbstverständlichen Besitz eines jeden Orchestermusikers. Nur durch sie ist es ihm möglich, sich mit den jeweiligen Schwierigkeiten der zur Aufführung gelangenden Werke auseinanderzusetzen. Alle bisherigen Ausgaben hatten jedoch den Nachteil, bei Brahms zu endigen und die neuere Literatur nicht mehr zu berücksichtigen. Eine Ausnahme machten lediglich die Orchesterstudien zu den sinfonischen Werken und Opern von Richard Strauss.

In einer neuen Reihe „Orchesterstudien für Violine“, erschienen in der Edition Sikorski, legt Franz Schmidtnr nun als 4. Band eine Auswahl aus Werken der neueren sinfonischen Literatur vor, die, so verdienstvoll sie an sich auch sein mag, doch den Eindruck des Zufälligen und Unorganischen macht. Es fehlt diesem Band die Systematik, zumal einige der aufgenommenen Werke in keiner Weise als notwendig bezeichnet werden können, da sie nicht im Konzertrepertoire heimisch sind. Andererseits fehlen eine ganze Reihe von wichtigen Werken.

Es wäre wesentlich verdienstvoller gewesen, einen ganzen Studienband dem Schaffen Bartóks, einen weiteren Strawinsky zu widmen. Beide Komponisten sind bei Schmidtnr lediglich mit drei Werken vertreten und nicht einmal mit allen technisch schwierigen Stellen. Bei Bartók fehlt z. B. die Tanzsinfonie, es fehlen seine Ballette, die ja ebenfalls als Konzertsuiten zur Aufführung gelangen, bei Strawinsky wurde von den Frühwerken der „Feuervogel“ übergangen und der späte Strawinsky mit dem Concerto in D, der Kartenspielsuite, den beiden Sinfonien und dem Capriccio — um nur einige Beispiele zu nennen — überhaupt nicht berücksichtigt.

Darüber hinaus ist die Frage zu stellen, wo bleibt der Band mit den Orchesterstudien für Debussy, Ravel und Roussel sowie, als einer der wichtigsten, Hindemith? Jeder dieser Komponisten müßte endlich in ausführlichen Orchesterstudien den Musikern zugänglich sein, um so mehr, als den Orchesterbibliotheken der Erwerb dieser Materiale und damit eine Ausgabe

an die Musiker nicht möglich ist. Nur mit Hilfe derartiger Studienwerke ist es auch dem jungen Nachwuchsmusiker möglich, sich mit den technischen und stilistischen Besonderheiten dieser Orchesterliteratur vertraut zu machen. Gothh. E. Lessing

Luigi Nono: „Varianti“, Musik für Violine solo, Streicher und Holzbläser (Ars-Viva-Verlag [Hermann Scherchen] GmbH, Mainz).

Endlich ist es Nono gelungen, ein Instrumentalstück zu schreiben, das keine faulen Kompromisse eingeht und keine bequemen Ausreden duldet. Hier müssen die Zuhörer Farbe bekennen, und prompt haben sich auch die Geister seit der Donaueschinger Uraufführung im vergangenen Herbst geschieden. Kein Werk steht im Augenblick so eindeutig zwischen begeisterter Zustimmung und glatter Ablehnung wie diese „Varianti“. Vielleicht wird die vorliegende Studienpartitur dazu beitragen, die Geheimnisse des Werkes zu enträtseln und seine mannigfachen Probleme zu entwirren. Auf jeden Fall gewinnt jetzt Kolischs ausführliche Analyse im Oktober-Heft dieser Zeitschrift sehr an Wert.

Roman Haubenstock-Ramati: Recitativo ed Aria für Cembalo und Orchester (Israeli Music Publications, Tel-Aviv).

Haubenstock-Ramati, in Krakau geboren und zur Zeit in Wien tätig, ist eine der eigenwilligsten Begabungen unter den israelischen Komponisten. Auch dieses Cembalo-Konzert, entstanden 1955 im Auftrag des Südwestfunks Baden-Baden, stößt in eine geheimnisvolle Klangwelt vor, die im Vergleich zu dem ziemlich konventionellen Stil der modernen jüdischen Musik geradezu utopisch anmutet. Mit den überlieferten Formen hat weder das Rezitativ noch die Arie etwas zu tun. Im Gegenteil: ihre charakteristischen Merkmale sind vertauscht. Das Rezitativ ist ein lyrischer Satz, reich an feinen Schattierungen: mit dem dunkel tönenden Gong, den tickenden Kastagnetten, flimmernden Geigen und schwirrenden Harfen eine Art orientalischer Impressionismus. Die Arie dagegen ist deklamatorisch gehalten und besteht aus kontrastreichen Klangflächen, ähnlich den dynamischen Abstufungen der Barockzeit. Ihre bewegten Linien, einzelnen Punkte, hellen und dunklen Farbtupfen sind im Geist der „Musique concrète“ konzipiert, aber noch für Orchesterinstrumente komponiert. G.W.B.

Johann Nepomuk David: Sinfonia preclassica, Werk 44 / Sinfonia breve, Werk 47 (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Die zwei Sinfonien sind Schwesterwerke. „Beide wollen leichte Musik sein ohne den großen inneren und äußeren Apparat der großen Symphonie“, sagt



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE

David selbst. Auch hier macht der Komponist seinem Ruf als Kontrapunktiker alle Ehre. Im liedhaften zweiten Satz der vierteiligen „Preclassica“ zum Beispiel erscheint das Thema in drei verschiedenen Bewegungsabläufen gleichzeitig, und die „Sinfonia breve“ schließt mit einer Fuge, die von Vergrößerungen, Umkehrungen, Engführungen geradezu knistert. Trotz der dichten Arbeit wirkt (durchsichtige Wiedergabe vorausgesetzt) nichts gekünstelt oder bloß „gelehrt“. Interessant ist der Aufbau im Opus 47: zwei Sätze entwickeln das Material zum Fugenthema des Finales. Die „vorklassische“ Sinfonie über den Namen H—A—S—E vermehrt die Buchstabennotenspiele seit Bach um ein neues. Summa: Spielfreude, Ernst und Anmut in chromatisch ausgestufter Tonalität, ohne Schrecknis für den Hörer, doch mit Ansprüchen an die führende Hand des Dirigenten und — vor allem in der kniffligen Gigue der „Preclassica“ — an Leistungs-fähigkeit und Präzision des Orchesters. —s—

*Boris Blacher: Konzert für Bratsche und Orchester* op. 48 (Ed. Bote & G. Bock, Berlin=Wiesbaden).

Das Notenbild ist von bestechender Klarheit: das musikalische Geschehen erschließt sich auf den ersten Blick bis in die kleinsten Details. Der figurativ reich ausgestattete Solopart wird dezent von einem ausgesparten Kammerorchester gestützt. Ostinata Fi-

guren, feine Linien, zarte Farbtupfen verbinden sich zu einem aparten Klangmuster, mit leichter Hand, aber starkem Formgefühl entworfen. Das Konzert hat vier Sätze: Andante con moto — Allegro molto — Adagio — Presto. Spieldauer: 20 Minuten. —ar—

*Hans Werner Henze: Fünf neapolitanische Lieder* für mittlere Stimme und Kammerorchester (B. Schott's Söhne, Mainz).

Die Uraufführung dieses Werkes war die große Überraschung der Frankfurter „Tage für Neue Musik 1956“. Zum ersten Male stand man hier der mediterranen „cantabilità“ gegenüber, die in der Zwischenzeit für weitere Kompositionen Henzes bestimmend geworden ist. Die nun vorliegende Taschenpartitur der „Fünf neapolitanischen Lieder“ gibt die Möglichkeit, sich mit den Einzelzügen des interessanten Werkes vertraut zu machen: mit der melismenreichen und hoch-expressiven Singstimmführung, in der typisch neapolitanische Formeln als transformierte Folklore wirken; mit dem gleichfalls melodisch bestimmten Klang- und Liniengeflecht des begleitenden Kammerorchesters (viele, meist solistische Bläser, nur tiefe Streicher, Harfe); mit der rhythmischen Sensibilität und der differenzierten Farbgebung, die sich auch optisch im lichten Partiturbild niederschlägt.

Josef Häusler

## NOTIZEN

### Zum Gedächtnis

In Zollikon bei Zürich starb am 18. März der Schweizer Tänzer Max Terpis im Alter von 69 Jahren. Nachdem er Architektur studiert hatte, wandte er sich der Choreographie zu. Frühzeitig hatte er die enge Verwandtschaft der beiden künstlerischen Gebiete erkannt: „Architekt und Choreograph sind Brüder, die aus gleichen geistigen Quellen und ähnlichen ästhetischen und formalen Prinzipien ihre Ideen zu verwirklichen trachten. Gemeinsam ist beiden das Sensorium für den Raum, seine Gestaltung, seine Aufteilung, seine Sinngabe.“ In Zürich geboren, ging Terpis 1921 nach Deutschland, das für sein Lebenswerk entscheidend werden sollte. Nach einjährigem Studium bei Mary Wigman in Dresden wurde er Ballettmeister in Hannover, bald darauf Solotänzer und Choreograph an der Berliner Staatsoper Unter den Linden (1923–1930). Bis 1940 leitete er in Berlin eine eigene Tanzschule, dann kehrte er in die Schweiz zurück. Er war Ballettmeister am Stadttheater Basel, übernahm später einen Lehrauftrag an der Universität Zürich und eröffnete schließlich ein Büro für Berufsberatung. „Tanz und Tänzer“ ist der Titel seines Buches, das 1946 im Atlantis-Verlag erschien.

### Bühne

„Mord im Dom“, die neue Oper des italienischen Komponisten Ildebrando Pizzetti nach dem gleichnamigen Drama von Thomas Stearns Eliot, wurde an der Mailänder Scala uraufgeführt.

In Frankfurt inszenierte Günther Rennert die Oper „Der Prozeß“ von Gottfried von Einem. Dirigent: Georg Solti; Ausstattung: Ita Maximowna.

Im Auftrag der Städtischen Bühnen Köln schreibt Bernd Alois Zimmermann eine Oper nach dem Schauspiel „Die Soldaten“ von Reinhold Lenz. Die Uraufführung wird voraussichtlich im Mai 1959 stattfinden.

### Konzert

Das Berner Stadtorchester spielte unter der Leitung von Luc Balmer die neue „Sinfonische Suite in E“ op. 59 von Paul Müller-Zürich.

Auf Einladung der Berliner Akademie der Künste dirigierte Gustav König (Essen) ein Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters. An diesem Abend war „Agon“ von Igor Strawinsky zum erstenmal in Berlin zu hören.

Das LaSalle-Quartett am College Conservatory of Music in Cincinnati hat sein Repertoire mit zwei neuen Werken erweitert: mit dem 2. Streichquartett von Wolf Rosenberg, der in München wirkt, und mit „Fünf Stücken für Streichquartett“ von Robert Mann, dem Primgeiger des Juilliard-Quartetts.

Neue Kammermusik wurde in der 2. Veranstaltung der Ars Nova Nürnberg gespielt. Das Programm enthielt die Sonate in einem Satz für Violine und Klavier von Giseler Klebe, Vier Lieder für Gesang und Klavier op. 12 von Anton Webern, Vier Lieder aus „Nine English Songs“ von Paul Hindemith und Sechs Tänze im bulgarischen Rhythmus für Klavier aus dem 6. Band des „Mikrokosmos“ von Béla Bartók.

Ein Wolfgang-Borchert-Abend im Jazzkeller der Jeunesses Musicales Regensburg war mit elektronischer Musik und dem „Stück für Mezzosopran, Klavier, 2 Schlagzeuge und 16 Streicher“ des Münchener Komponisten Josef Anton Riedl umrahmt.



„Kontraste“ des österreichischen Komponisten Robert Schollum wurden in Linz uraufgeführt. Gastdirigent war Franz-Paul Decker aus Bochum.

Die Pariser Sopranistin Jeanne Héricard und der Hamburger Pianist Hans Alexander Kaul gaben einen interessanten Lieder- und Klavier-Abend im Kranichsteiner Musikinstitut, Darmstadt. Ihr Programm war ausschließlich der modernen Musik gewidmet: Lieder opus 15 nach Gedichten von Georg Trakl (Claude Ballif); Vier Inventionen für Klavier opus 26 (Giselher Klebe); Klavierstücke I–IV, Werk Nr. 2, 1. Zyklus, 1954 (Karlheinz Stockhausen); „Oeil de Fumée“, cinq poèmes de Louis Parrot (Gilbert Amy); Zwei Klavierstücke opus 33a und b (Arnold Schönberg); Fünf Lieder opus 4 nach Gedichten von Stefan George (Anton Webern); Histoires naturelles (Maurice Ravel); Piano-Rag-Music (Igor Strawinsky); Trois Rag-Caprices, Catalogue de Fleurs, Les trois peupliers, Monsieur le Curé, Berceuse, La pomme et l'escargot (Darius Milhaud).

In Cannes spielte die junge israelische Pianistin Varda Nishry die Uraufführung der „Klaviermusik 1957“ von Paul Ben-Haim.

Das Stadttheater-Orchester Regensburg (Leitung: Alexander Pau Müller) gab zwei moderne Kammerkonzerte im Deutsch-Amerikanischen Institut: Kammermusik Nr. 2, 3, 4 und 5 (opus 36 Nr. 1–4) von Paul Hindemith, Fünf kleine Stücke für Klavier vierhändig von Igor Strawinsky, En blanc et noir von Claude Debussy, Musik für 7 Saiteninstrumente von Rudi Stephan.

## Rundfunk

Giselher Klebes Cellokonzert, ein Kompositionsauftrag des Norddeutschen Rundfunks, soll am 19. Mai im Hamburger „neuen werk“ uraufgeführt werden. Solist: Artur Tröster.

Das Südwestfunkorchester unter seinem Chefdirigenten Hans Rosbaud wurde zum Basler „Béla-Bartók-Fest“ eingeladen. Das Konzert, das am 22. Mai stattfindet, enthält die Tanzsuite, das 2. Violinkonzert (Solist: Tibor Varga) und die Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celeste. Im Mai wird auch der schwedische Dirigent Sixten Ehrling ein Konzert des Südwestfunkorchesters in Baden-Baden mit Werken zeitgenössischer schwedischer Komponisten leiten.

Im italienischen Fernsehen wurde der Komponist Goffredo Petrassi interviewt.

Unter dem Titel „Mein Weg“ brachte der Westdeutsche Rundfunk Köln als Ursendung den letzten Vortrag, den Arnold Schönberg 1949 an der Universität von Kalifornien in Los Angeles gehalten hatte. Der Essay war ursprünglich für die mexikanische Zeitschrift „Nuestra Musica“ geschrieben.

Radio Free Europe hat Gerhard Krause eingeladen, zwei Vorträge über moderne Musik auszuarbeiten. Zum erstenmal soll auch punktuelle, serielle und elektronische Musik nach Rumänien ausgestrahlt werden. Die Ursendung von Ernst Kreneks „Lamentatio“ fand im Süddeutschen Rundfunk statt.

Der polnische Rundfunk plant ein Drittes Programm auf UKW über die Sender Warschau, Kattowitz und Oppeln mit wertvollster Literatur und Musik.

Der französische Filmregisseur René Clair forderte auf einem Empfang der Bavaria in München, Europa solle aus den amerikanischen Erfahrungen mit Film und Fernsehen lernen. In Amerika sei der Film ruiniert worden, aber ein gutes Fernsehen sei nicht entstanden. Clair setzte sich für ein „Kinofernsehen“ neben dem üblichen Programm ein. Gute Filme, die ein halbes Jahr lang durch die großstädtischen Premierenkinos gelaufen seien, könnten anschließend im „Kinofernsehen“ gesendet und dem Publikum gegen Zahlung

der in Filmtheatern gebräuchlichen Eintrittspreise gezeigt werden.

Der junge amerikanische Dirigent Francis Travis, ein Schüler Hermann Scherchens, war von der Schweizerischen Rundspruchgesellschaft für Neuaufnahmen zeitgenössischer Musik verpflichtet worden. Er dirigierte bei Radio Genf die 1. Kammerinfonie von Arnold Schönberg und bei Radio Lugano das „Quarto Concerto per Archi“ (Goffredo Petrassi), „Sex Carmina Alcaeï“ (Luigi Dallapiccola), „Musica Notturna“ (Giorgio Federico Ghedini), „Terza Fantasia Concertante“ (Gian Francesco Malipiero) und „Canto e Ballo“ (Alfredo Casella).

Der Norddeutsche Rundfunk Hamburg hat Kompositionsaufträge an Boris Blacher, Gottfried von Einem, Wolfgang Fortner, Karl Amadeus Hartmann, Philipp Jarnach, Olivier Messiaen und Wladimir Vogel vergeben. Die für großes Orchester geschriebenen Werke sollen in der Saison 1957/58 uraufgeführt werden.

## Musikerziehung

Die Hochschule für Musik in Berlin hat eine „Arbeitsgemeinschaft für Neue Musik“ gegründet. Die erste Veranstaltung hatte großen Erfolg mit Werken von Paul Hindemith, Giselher Klebe, Hans Werner Henze und Bruno Maderna. Die Hochschule für Bildende Künste beteiligte sich an diesem interessanten Abend mit einer Ausstellung abstrakter Arbeiten der Abteilung „Freie Kunst“.

In einem modernen Klavierabend der Staatlichen Hochschule für Musik Freiburg i. Br. spielte Franzpeter Goebels „Quatre Etudes Rythmiques“ von Olivier Messiaen, „Klavierstücke 1–4“ von Karlheinz Stockhausen und „Permutation op. 20 Nr. 1“ von Hanns Jelinek. Dann sprach er über „Klavermusik an der Grenze“ und wiederholte anschließend das ganze Programm.

## Kunst und Künstler

Boris Blacher schreibt ein Ballett „Quadrige“, das während der Berliner Festwochen uraufgeführt wird. Das Libretto von Tatjana Gsovsky behandelt den Phädra-Stoff. Die beiden anderen neuen Werke von Blacher heißen „Eine Amsel, dreizehnmal gesehen“ nach Gedichten von Wallace Stevens für hohe Stimme und Streichquartett oder Streichorchester op. 54 und „2 Poems for Jazz Quartet“ (Vibraphon, Kontrabaß, Schlagzeug und Klavier) op. 55. Diese Komposition entstand auf Anregung des Modern Jazz Quartet.

Der Geiger Licco Amar, der seit seiner Rückkehr aus der Türkei eine Kammermusikklasse an der Freiburger Hochschule leitet, erhielt das Große Verdienstkreuz der Deutschen Bundesrepublik.

„Jeux de Tritons“ nennt Hans Werner Henze das Divertimento für Klavier und Orchester aus seinem Ballett „Ondine“. Die Uraufführung findet im Rahmen der Berliner Festwochen statt. Den Solopart spielt Gerty Herzog.

Jean Cocteau arbeitet an einem Oratorium, zu dem ihn die Apokalypse inspiriert hat. Der junge Komponist Yves Clacué soll die Musik schreiben.

Der Kunstpreis der Republik Österreich für Musik wurde dem in Edinburgh lebenden österreichischen Komponisten Hans Gal verliehen.

Im April feiern zwei namhafte Dirigenten ihren 50. Geburtstag: am 5. April Herbert von Karajan und am 19. April Joseph Keilberth.

Aus Anlaß des zwanzigjährigen Bestehens der Luzerner Musikfestwochen wurde Frank Martin beauftragt, einen „Introitus“ zu komponieren, der zu Be-

ginn des 1. Orchesterkonzerts am 13. August unter der Leitung von Ernest Ansermet uraufgeführt wird. Der sowjetische Komponist Dimitri Schostakowitsch hat zugesagt, am 27. und 28. Mai im Pariser Palais de Chaillot zu dirigieren. Auf einem der Programme soll seine im Oktober uraufgeführte XI. Sinfonie stehen.

Nach dem Bühnenstück „Corrila“ von Gérard de Nerval schreibt Wolfgang Fortner eine heitere Kurzooper, die Hermann Scherchen während der Berliner Festwochen dirigiert.

Der von der Stadt Stuttgart im vergangenen Jahr gestiftete Förderungspreis für junge Komponisten erster Musik ist jetzt Heino Schubert (Heidelberg), Hermann Schaefer (Heidelberg) und Martin Gumbel (Aalen) zuerkannt worden.

Roger Sessions, dessen 3. Sinfonie Charles Münch kürzlich in Boston uraufführte, arbeitet an einem Streichquintett.

Die Leitung der Salzburger Festspiele hat für 1959 „Julietta“ von Heimo Erbse zur Uraufführung angenommen. Das Textbuch der vieraktigen „Opera semiseria“ schrieb der Komponist selbst nach der Novelle „Die Marquise von O.“ von Heinrich von Kleist. Werner Egks „Geigenmusik mit Orchester“ wird nächstes Jahr zum erstenmal in den Vereinigten Staaten zu hören sein. Joseph Szigeti spielt den Solopart. Dimitri Mitropoulos dirigiert die New-Yorker Philharmoniker.

Der Schweizer Dirigent Jean Meylan erhielt vom Harriet Cohen Music Awards Council in London die Arnold-Bax-Medaille 1958 in Anerkennung seiner Leistungen auf dem Gebiet der Musik des 20. Jahrhunderts.

Günter Raphael, Dozent für Komposition und Tonsatz an der Kölner Hochschule für Musik und am Peter-Cornelius-Konservatorium in Mainz, arbeitet zur Zeit an einem Orchesterwerk „Zoologica, Charakterstudien für großes Orchester“, einem Kompositionsauftrag für das Niederrheinische Musikfest 1958.

Rolf Liebermanns „Trommel-Konzert“ wird zum erstenmal am 6. Juni in Basel zum Jubiläum der Firma Geigy gespielt.

Die amerikanische Fromm Foundation beauftragte den israelischen Komponisten Odön Partos, ein Violinkonzert für Yehudi Menuhin zu schreiben. Die Uraufführung ist im Herbst 1958 in Europa vorgesehen.

Hans Ulrich Engemann vollendete zwei neue Orchesterwerke: „Polifonica“ op. 17 und „Nachtstücke“ op. 18, ein Kompositionsauftrag der Stadt Darmstadt. Der Schweizer Komponist Wladimir Vogel wurde zum Ehrenmitglied der „Accademia nazionale di Santa Cecilia“ in Rom ernannt.

## Verschiedenes

Hans Mersmann eröffnet die 7. Internationale Orgelwoche in Nürnberg (31. Mai bis 8. Juni) mit einem Vortrag über „Die religiöse Musik in unserer Zeit“.

Die Jeunesses Musicales gründeten eine israelische Sektion in Tel Aviv.

Die diesjährigen Donaueschinger Musiktage für Zeitgenössische Tonkunst beginnen am 18. Oktober mit einem Konzert des Südwestfunkorchesters unter der Leitung von Hans Rosbaud. Das Programm enthält: Fünf Orchesterstücke op. 16 (Arnold Schönberg), Jeux (Claude Debussy) und Gruppen für drei Orchester (Karlheinz Stockhausen). Am 19. Oktober spielt das Juilliard-Quartett in einer Matinee das 3. und 4. Streichquartett von Béla Bartók, 5 Sätze für Streich-

quartett op. 5 von Anton Webern und 3 Stücke für Streichquartett von Igor Strawinsky. Das Programm wird abends wiederholt. Am Nachmittag findet die Uraufführung der „Poésie pour pouvoir“ von Pierre Boulez statt.

Die Deutsche Kinotechnische Gesellschaft hielt ihre diesjährige Tagung in dem Experimentalstudio ab, das Hermann Scherchen in Gravesano (Tessin) eingerichtet hat. Experten der Film-, Fernseh- und Rundfunktechnik aus Deutschland, Frankreich, Italien und der Schweiz erörterten Probleme der Stereomusik.

In Washington fand das I. Inter-American Music Festival statt. Auf den Programmen der fünf Konzerte standen folgende Uraufführungen: Klavierkonzert (Roberto Caamaño/Argentinien); „New England Episodes“, Suite für Orchester (Quincy Porter/USA); 1. Streichquartett (Juan Orrego Salas/Chile); 2. Streichquartett (Alberto Ginastera/Argentinien); Music for Little Orchestra (José Ardevol/Kuba); 1. Streichquartett (Aurelio de la Vega/Kuba); Trio für Klavier, Violine und Violoncello (Violet Archer/Kanada); Song of Love and Death (Luis Sandi/Mexiko); Choro für Klarinette und Orchester (Camargo Guarnieri/Brasilien); XII. Sinfonie (Heitor Villa-Lobos/Brasilien). Die übrigen Werke wurden zum erstenmal in den Vereinigten Staaten gespielt: Konzert für Orchester (Antonio Estevez/Venezuela); 2. Sinfonie (Roque Cordero/Panama); Streichquartett (Heitor Villa-Lobos/Brasilien); Klavierkonzert (Juan José Castro/Argentinien); 2. Sinfonie (Blas Galindo/Mexiko); „Three Epitaphs“ für Chor a cappella (Rodolfo Halffter/Mexiko); „Two Amerindian Legends“ für gemischten Chor a cappella (Heitor Villa-Lobos/Brasilien); 2. Sinfonie für Streichorchester (Hector Tosar/Uruguay); 1. Sinfonie (Gustavo Becerra/Chile).

Die Kranichsteiner Musikgesellschaft in Darmstadt veranstaltete eine Vortragsreihe „Musique concrète — Elektronische Musik“. Am ersten Abend sprach Eliane Radigue-Fernandez vom Club d'Essai der Radiodiffusion-Télévision Française über „Zehn Jahre Musique concrète“ mit Tonband- und Schallplattenbeispielen aus dem Studio für konkrete Musik des Pariser Rundfunks. Werner Meyer-Eppler, Institut für Phonetik und Kommunikationsforschung an der Universität Bonn, führte „Klangdokumente aus der Entwicklungsgeschichte der elektroakustischen und elektronischen Musik“ vor. Der dritte Vortrag von Hermann Heiß behandelte „Die Komposition mit elektronischen und elektroakustischen Mitteln“. Die Beispiele waren Tonbänder aus dem Studio für elektronische Komposition des Kranichsteiner Musikinstituts. Die letzte Studio-Veranstaltung war der elektronischen Musik gewidmet. Hermann Heiß kommentierte Kompositionen des Westdeutschen Rundfunks Köln, der Nippon Broadcasting Corporation Tokyo und des Studio di Fonologia della RAI Milano.

Thornton Wilder hat sein Schauspiel „Alkestiade“ in ein Operntextbuch umgearbeitet, das von Louise Talma, einer Schülerin Nadja Boulangers, komponiert wird.

Während der Wiener Festwochen (31. Mai bis 22. Juni) wird die Wiener Staatsoper eine „Woche des zeitgenössischen Opernschaffens“ veranstalten. Das Programm enthält folgende Werke: Wozzeck (Alban Berg); Oedipus Rex und Petruschka (Igor Strawinsky); Mathis der Maler (Paul Hindemith); Trionfi (Carl Orff); Der Sturm (Frank Martin); Der Revisor (Werner Egk).

Diesem Heft ist ein Prospekt der Universal Edition, Wien, beigelegt. Außerdem wird durch eine Beilage auf die Internationalen Festspiele in Straßburg und den Klavierkurs von Rafael de Silva in München hingewiesen.



# MEISTERWERKE DER MUSIKLITERATUR

RICHARD WAGNER

## Die Walküre

3. Akt/2. Akt: Todverkündigung

Kirsten Flagstad · Otto Edelmann · Set Svanholm · Marianne Schedt · Oda Balsborg u. a.  
Wiener Philharmoniker · Dirigent: Georg Solti

Decca-Schallplatten LXT 5389/90 (2 Platten) DM 48,—

Klavierauszug mit Text, Edition Schott 1083 DM 21,—

PETER I. TSCHAIKOWSKY

## Violinkonzert D-Dur, op. 35

Violine: Jascha Heifetz · Chicagoer Symphonie-Orchester · Dirigent: Fritz Reiner

RCA-Schallplatte LM 2129 DM 24,—

IGOR STRAWINSKY

## Petruschka, Ballett · Der Feuervogel, Suite

L'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris

Dirigent: Pierre Monteux

RCA-Schallplatte LM 2113 DM 24,—

Der Feuervogel, Orchester-Suite (1919): Studienpartitur, Edition Schott 3467 DM 10,—

KARL AMADEUS HARTMANN

## Symphonie Nr. IV für Streichorchester

Orchestre Symphonique de la Radiodiffusion Nationale Belge · Dirigent: Franz André

Telefunken-Schallplatte LB 6021 DM 18,—

Studienpartitur, Edition Schott 4564 DM 4,80

MANUEL DE FALLA

## Liebeszauber (El Amor Brujo) · Meister Pedros Puppenspiel

Inés Rivadeneira, Alt · Orchestre Symphonique de Madrid · Dirigent: Pedro de Freitas Branco

Telefunken-Schallplatte LT 6566 DM 24,—

Liebeszauber: Klavierauszug zu zwei Händen, Edition Schott 3217 DM 15,—

Studienpartitur, Edition Schott 3425 DM 9,50

Meister Pedros Puppenspiel: Klavierauszug mit Text, Edition Schott 3215 DM 18,50



## LANGSPIELPLATTEN

TELDEC »Telefunken - Decca« Schallplatten-Gesellschaft mbH, Hamburg

Aufführungs- und Studienmaterialie der hier angezeigten Werke im Verlag oder Vertrieb von

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Please mention our review in writing to advertisers.

Ein neues Werk von

# HERMANN SCHROEDER

## ORGELSONATE

Edition 4941 · DM 3,50

Schroeder versteht es, in dieser dreisätzigen Sonate, trotz neuer Klanglichkeit technisch einfach zu schreiben. Das Werk ist ganz von der melodischen Führung der Stimmen her gestaltet und durch die Übersichtlichkeit seiner polyphonen Struktur ebenso wie durch die Klarheit seines formalen Aufbaues auch für den Zuhörer leicht faßbar.

**B. SCHOTT'S SÖHNE  
MAINZ**

## Neue Studien-Partituren zeitgenössischer Werke

*Wolfgang Fortner*

Impromptus für Orchester  
Edition Schott 4584 · DM 6,50

*Karl Amadeus Hartmann*

Konzert für Bratsche mit Klavier  
begleitet von Bläsern und Schlagzeug  
Edition Schott 4581 · DM 12,—

*Everett Helm*

Symphonie für Streichorchester  
Edition Schott 4583 · DM 6,50

*Rolf Liebermann*

Sinfonie 1949 für Orchester  
AV 53 · DM 6,—

*Hermann Schroeder*

II. Streichquartett op. 32  
Edition Schott 4552 · DM 4,50

*Ernst Toch*

Peter Pan. Ein Märchen für Orchester  
in drei Teilen op. 76  
Edition Schott 4582 · DM 6,50

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**

# DAS GEIGEN- SCHULWERK

von Erich und Elma Doflein

*Neuerscheinung*

## Fortschreitende Studien für drei Geigen

*Ergänzendes Studienmaterial  
für den Gruppenunterricht  
(deutsch — englisch)*

Heft I

Edition Schott 4756 · DM 3,50

Die vorliegende Sammlung will ein Studienmaterial bereitstellen, mit dem der Unterricht in Gruppen vom ersten Anfang an in jeder Beziehung anregend und fördernd gestaltet werden kann.

Auch als Ergänzung zum Einzelunterricht bietet dieser Lehrgang die notwendige Gelegenheit, in zusätzlichem Zusammenspiel mit anderen Schülern die musikalische Vorstellung und die spieltechnische Sicherheit zu entwickeln.

Der methodische Aufbau entspricht genau dem des Geigen-Schulwerks.

*Ein ausführlicher Sonderprospekt  
DAS GEIGENSCHULWERK ist so-  
eben erschienen und kostenlos in  
jeder Musikalienhandlung erhältlich.*

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**



# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

## NEUE TASCHENPARTITUREN IN VORBEREITUNG

Hans Erich Apostel: II. Streichquartett

Béla Bartók: Der wunderbare Mandarin

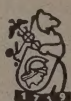
Roman Haubenstock-Ramati:  
Symphonies de timbres

Josef Matthias Hauer: Zwölftonspiel XXIV

Mario Peragallo: Corale e Aria „In memoriam“

Anton Webern: Passacaglia op. 1

UNIVERSAL EDITION



HERMANN HEISS

### Chaconne für Klavier

EB 5957 · DM 1,50

BREITKOPF & HARTEL · WIESBADEN

FRANCIS POULENC

### Sonate für Flöte und Piano

Ein neues Meisterwerk des weltberühmten  
Franzosen

WILHELMIANA MUSIKVERLAG FRANKFURT/M.

wiedererschienen

### HEINRICH LEMACHER

Missa in honorem S. Hildegardis, Werk 64 für 3 Ober-  
(oder Unter-) Stimmen a cappella

MUSIKVERLAG KISTNER & SIEGEL & Co., LIPPSTADT

## HEIMO ERBSE

op. 11

### Dialog für Klavier und Orchester

Uraufführung am 24. Februar 1957 im Radio Wien

Dirigent Franz Litschauer

Solist Hans Bohnenstingl

Taschenpartitur DM 10,—

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN

In 2. Auflage erschienen im März 1958

### R. Traimer, Béla Bartóks Kompositionstechnik dargestellt an seinen Streichquartetten

91 Seiten mit zahlr. Notenbeispielen - brosch. DM 12,80  
Ziel der Arbeit ist es, die kompositionstechnischen  
Grundlagen von Bartóks Musik zu erfassen.

### Udo Unger, Die Klavierfuge im 20. Jahrhundert

147 Seiten, zahlreiche Tabellen und Notenbeispiele -  
broch. DM 17,50

Die erschöpfende Zusammenstellung der Titel und The-  
men, der Kompositionen über das BACH-Thema, die  
Entwicklung des Fugenschaffens und moderne Komposi-  
tionstechnik sind der Inhalt.

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

## DIRIGENT

Pianist, Erfahrung in Konzert, Oper, Operette, Chor-  
leitung, Organisation und Aufbauarbeit.

Eigenes Orchesternotenarchiv, umfangreiche Theater- und  
Musikmateriale, sucht entsprechenden Wirkungskreis.  
Angebote unter M 670 an den Verlag der Zeitschrift erb.

## Am Landestheater Linz/Donau

ist ab 16. August 1958 die Stelle eines

### Ersten Konzertmeisters

zu besetzen. Probespiel ist erforderlich.  
Erfolgreich abgelegtes Probespiel verpflichtet  
den Bewerber zur Annahme. Die Vergütung  
erfolgt nach Sondervertrag. Wohnung wird  
beigestellt.

Qualifizierte Bewerber mit entsprechender  
Kenntnis der Konzert- und Opernliteratur  
werden eingeladen, ihre Bewerbung mit  
Lichtbild, Lebenslauf, beglaubigten Abschrif-  
ten von Dienstleistungszeugnissen und Be-  
fähigungsnachweisen bis spätestens 30. IV.  
1958 bei der Intendanz des Landestheaters  
Linz einzureichen.

Intendanz des Landestheaters Linz/Donau,  
Österreich.

**1000 SCHREIBMASCHINEN**  
stehen abrufbereit in unseren Lagern.  
**VIELE GÜNSTIGE GELEGENHEITEN**  
z. Teil neuwertig u. aus Retouren  
zu stark herabgesetzten Preisen  
trotzdem 24 Raten. Alle Fabrikate  
Fördern Sie unseren Gratis-Katalog Nr. D 850  
**NOTHEL & Co.** Deutschlands größtes  
Büromaschinenhaus  
Göttingen | Essen | Hamburg  
Weender Str. 11 | Gemarkenstr. 51 | Steinstr. 5-7

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.



# Neue Chormusik

HANS MELCHIOR BRUGK

## *Deutsches Te Deum*

nach Psalmen und einem Gedicht  
von Robert Erbertseder  
für gemischten Chor, Blechbläser, Streicher  
und Orgel (oder Holzbläser)

Ed. Schott 4772 · 4 Chorstimmen je DM —,50  
· Klavierauszug i. Vorb. · Orchestermaterial  
nach Vereinbarung

JOSEPH HAAS

## *Schiller-Hymne*

### »Die Worte des Glaubens«

für Bariton-Solo, gemischten Chor und  
Orchester op. 107

Ed. Schott 4771 · Klavierauszug DM 5,— ·  
Frauen- und Männerchorstimmen je DM —,45  
Orchestermaterial nach Vereinbarung

WILHELM KILLMAYER

## *Canti amorosi*

*Quant voi la rose espanir* (altfranzösisch)

*Ohime* (altitalienisch)

*S'andasse Amor a caccia* (Torquato Tasso)

Partitur DM 4,50 · Chorpartitur (ab 10 Expl.)  
je DM 3,60

MICHAEL TIPPETT

## *Vier Lieder von britischen Inseln*

für vierstimmigen gemischten Chor a cappella  
(deutsch-englisch)

1. England: Früh, vor dem Tage — Early  
one morning · 2. Irland: He, Bruder Ihe —  
Lilliburlero · 3. Schottland: Armes Herz —  
Pootith cauld (R. Burns) · 4. Wales: Gwenl-  
lian, du mein Sonnenschein — Gwenllian  
Partituren je DM 3,—

Unsere Chorkataloge 1958 sind soeben er-  
schienen und in jeder Musikalienhandlung  
kostenlos erhältlich.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

# Günter Raphael

\*30. April 1903

## *Symphonische Werke*

**Symphonie Nr. 1 a-moll op. 16**  
(55 Minuten)

**Symphonie Nr. 2 h-moll op. 34**  
(40 Minuten)

**Symphonie Nr. 4 in C op. 62**  
(32 Minuten)

**Sinfonia breve op. 67**  
(20 Minuten)

**Symphonie Nr. 5 in B op. 75**  
(37 Minuten)

**Thema, Variationen und Rondo**  
für großes Orchester op. 19  
(45 Minuten)

**Variationen über eine schottische Volksweise**  
für großes Orchester op. 23  
(20 Minuten)

**Smetana-Suite**  
für großes Orchester op. 40  
(17 Minuten)

**Jabonah**  
Ballett-Suite nach mongolischen Weisen  
für großes Orchester op. 66  
(12 Minuten)

Studienpartitur in Vorbereitung

**Die vier Jahreszeiten**  
Vier Variationsreihen für Streichorchester  
op. 77

Teil I: Frühling, Sommer (12 Minuten)  
Partitur DM 9,— / 6 Streichstimmen je DM 1,80  
Teil II: Herbst, Winter (18 Minuten)  
Partitur DM 9,— / 6 Streichstimmen je DM 1,80

**Kammerkonzert d-moll**  
für Violoncello und Orchester op. 24  
(25 Minuten)

**Concertino**  
für Altsaxophon u. Kammerorchester op. 71  
(16 Minuten)

Ausgabe für Saxophon und Klavier DM 7,50

**Concertino**  
für Flöte und Kammerorchester op. 82  
(18 Minuten)

Aufführungsmaterialie, soweit nicht käuflich,  
leihweise lieferbar.

Über Chor-, Orgel- und Kammermusikwerke  
nähere Auskünfte durch den Verlag.

BREITKOPF & HÄRTEL  
WIESBADEN



## ZEITGENÖSSISCHE FLÖTENMUSIK

### *Eine und mehrere Flöten*

Harald Genzmer	Ed. Schott DM
Zwölf neuzeitliche Etüden . . . . .	4617 3,50
Sonate fis-Moll für 2 Flöten . . . . .	4442 3,—
Paul Hindemith	
Acht Stücke (1927) . . . . .	4760 3,—
(SOEBEN ERSCHIENEN)	
Kanonische Sonatine op. 31/3 für zwei Flöten . . . . .	2002 4,50

### *Flöte und Klavier*

Richard Arnell	
Andante und Allegro op. 58 . . . . .	10535 1,80
Lennox Berkeley	
Sonatine . . . . .	10015 3,—
Cesar Bresgen	
Sonate . . . . .	4411 4,50
Wolfgang Fortner	
Sonate . . . . .	1330 4,50
Jean Françaix	
Divertimento . . . . .	4499 5,—
Harald Genzmer	
Zweite Sonate in e . . . . .	3881 4,50
Everett Helm	
Sonate . . . . .	4193 4,—
Hans Werner Henze	
Sonatine . . . . .	4109 3,50
Kurt Hessenberg	
Sonate Nr. 2 in B op. 38 . . . . .	4044 4,—
Paul Hindemith	
Echo (1942)	
Nach Versen von Thomas Moore . . . . .	4916 2,50
Sonate (1936) . . . . .	2522 5,50
Karl Höller	
Zweite Sonate in C op. 53 . . . . .	4546 5,—
Philipp Mohler	
Capriccio op. 19 . . . . .	4384 3,50
Heinrich Caspar Schmid	
Capriccio op. 34/5 . . . . .	2007 3,—
Cyril Scott	
Aubade . . . . .	10330 3,—
Humphrey Searle	
Divertimento op. 26 . . . . .	10474 5,—
Mátyás Seiber	
Pastorale und Burleske . . . . .	10185 4,50
Julien-François Zbinden	
Sonatine op. 5 . . . . .	4410 3,50

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

HEINRICH CREUZBURG

## Partiturspiel

Ein Übungsbuch

(Text deutsch, englisch, französisch)

### BAND I

*Alte Schlüssel*

Ed. 4640 · DM 12,—

### BAND II

*Stimmtausch*

*Transponierende Instrumente  
Die Übertragung auf das Klavier*

Ed. 4641 · DM 12,—

Band III/IV i. Vorb.

### AUS DEM VORWORT:

*Dieses Buch möchte eine Lücke ausfüllen, die mir sowohl in der Kapellmeister- wie in der Unterrichtspraxis fühlbar geworden ist: Es will Übungsmaterial, geradezu „Etüden“ bereitstellen, die den werdenden Kapellmeister sowie alle, die mit Partituren zu tun haben, wie Chorleiter, Schul- und Kirchenmusiker, zu einem unbestechlich genauen Partiturlesen und zu sicherem Partiturspiel bringen sollen.*

*Darüber hinaus wendet es sich auch an die Pianisten, Streicher und Bläser, die Kammermusik treiben, und auch an die Orchestermusiker, vor allem an die ersten Bläser.*

Ausführlicher Sonderprospekt mit Urteilen der Fachpresse, der Dirigenten und Lehrer durch Ihre Musikalienhandlung.

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ